This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

45575.25

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

FROM THE BEQUEST OF

JAMES WALKER

(Class of 1814)

President of Harvard College

"Preference being given to works in the Intellectual and Moral Sciences"

Kritische Gänge.

Von

Friederich Theod. Vischer,

Doctor der Philosophie, Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität Tübingen.

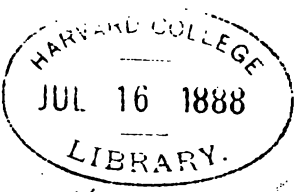
Erster Band.

Tübingen,

bei Ludwig Friedrich Fues.

1844.

49575.20



Walker fund.

1845
43-173
22

Inhalt des erſten Bandes.

Seite.

Vorrede III

I. Zur Theologie.

Dr. Strauß und die Wirtemberger 3

Ueber allerhand Verlegenheiten bei Beſetzung einer dogmatiſchen Lehrſtelle in der gegenwärtigen Zeit . . 131

II. Zur bildenden Kunſt.

Der Triumph der Religion in den Künſten, von Fr. Overbeck 163

Die Aquarellkopieen von Rambour in der Gallerie zu Düſſeldorf 207

Vorwort.

Es könnte eitel scheinen, seine Arbeiten sammeln, ehe man am Abend des Lebens steht, auf eine reiche Aerndte zurücksieht und abzuschließen gedenkt; doppelt eitel, weil die Mängel, welche man an zurückgelegten Arbeiten leicht selbst erkennt, sich nur durch die Stelle entschuldigen, welche die letzteren in dem Zusammenhang eines bedeutenden Entwicklungsganges einnehmen. Es leuchtet aber ein, daß meine kleine Sammlung unter einen Gesichtspunkt fällt, welcher diesen Vorwurf von ihr abhalten wird. Es handelt sich hier gar nicht um mich und um eine abgeschlossene oder nicht abgeschlossene Laufbahn, nicht um einen Rückblick auf meinen Bildungsgang, sondern um einen Kampf, in dessen Mitte ich mit befreundeten Geistern stehe, und we solcher ernstlich ist, daß man nicht gern einen Schuß umsonst thut, sondern selbst die abgeschossenen Kugeln sammelt, um sie noch einmal zu laden; es handelt sich nicht um eine Person und ihre Vergangenheit, sondern um die Sache und die Gegenwart. Diese Arbeiten sind in verschiedenen Zeitschriften einzeln erschienen, es war und ist noch jetzt nach einigen derselben vielerley Nachfrage, man

hat mich oft aufgefordert, sie aus der journalistischen Fluth, wo jede Welle schnell verschwindet, herauszuziehen und festzuhalten, und ich selbst achte sie dessen für werth, weil sie nicht dem Tages-Interesse geschrieben sind, sondern, wiewohl nicht alle durch bleibende Erscheinungen veranlaßt, doch bleibende Wahrheiten aussprechen, Wahrheiten, die auch dem Tage gelten, aber dem immer neuen Tage. Um was es mir aber hauptsächlich zu thun war, dieß ist Vereinigung des Einzelnen zu einer Gesammtwirkung. Auf wen das Einzelne nicht wirkt, der wird vielleicht erwärmt werden, wenn er sieht, daß ich mir treu bin, daß ich nur Eines will, daß der Gedanke der Freiheit und der Immanenz unbestechlich sich selber gleich durch alle diese Aufsätze wiederkehrt; die Feinde sollen sehen, daß es noch Männer und eine Gesinnung gibt, die Freunde erkennen, daß ich ihnen gehöre mit jedem Athemzug und Wort: alle sollen sich überzeugen, daß ich lebe, was ich schreibe. Nicht als suchte ich Ruhm für mich, aber der große Zweck muß gewinnen, wenn auch nur Ein Mann mehr mit jedem Schlage auf denselben Punkt schlägt. Unsere Sache wird bestehen, wenn wir längst verschwunden sind; darf ich hoffen, daß dann noch einige Blicke auf diese flüchtigen Formen zurückfallen, mein redliches Streben anerkennen und gestehen, daß es nicht wirkungslos war, so fühle ich mich hinreichend belohnt. Ich habe für mein Wollen gelitten, werde leiden und leide gerne; andere haben mehr gelitten, aber es ist mein Stolz, den edlen Geistern mich zu-

zuzählen, welche für das Werk der Freiheit Gift, Schwert und Flammen erduldet haben; neben ihr ruhmvoll tragisches Leiden darf ich das moraliſche Gift, den Dolch der Verläumdung, die Flammen des perſönlichen Haſſes immer ſetzen, womit man mich und uns verfolgt.

Ich ſuchte einen Titel für dieſe Sammlung und erfuhr die bekannte Schwierigkeit, zwiſchen trockener Kanzley-Angabe und kindiſcher Emphaſe eine Mitte zu finden. „Charakteriſtiken und Kritiken" iſt ſchon dageweſen, einen Namen von einiger Wirkung wünſchte mein Verleger, Alles, was mir einfiel, klang mir zu pathetiſch, bis mir ein wohlgeſinnter Freund, dem die Terminologie akademiſcher Sträuße noch in näherem Andenken liegt, zu dem Titel: „Kritiſche Gänge" rieth, welchen ich denn dankbar für den Rath alsbald aufnahm, weil er einen mäßigen kriegeriſchen Klang hat und friedfertigen Gemüthern es frei läßt, an unſchuldigere Gänge, als die eines Zweikampfs, zu denken.

Die Anordnung durfte ich bei dieſen Arbeiten, welche nicht im Zuſammenhang entſtanden ſind, ziemlich zwanglos halten, doch wird man das zuſammenhaltende Band wohl erkennen. Ich ſetzte voran, was zur Theologie gehört, denn hier kommen die metaphyſiſchen Grundfragen unſeres Kampfes am offenſten zur Sprache. Dann ließ ich drei Anzeigen aus dem Gebiete der bildenden Kunſt folgen, deren Einreihung an dieſem Orte durch eine Zwiſchenbemerkung im Texte gerechtfertigt werden ſoll. Der

enge Zusammenhang zwischen den Bewegungen auf dem Gebiete der Religion und zwischen der bildenden Kunst leuchtet übrigens im ersten Momente ein. Unsere bildende Kunst kann nicht handeln, als lebten wir in einer andern Zeit, als in der, worin Lessing fortwirkt, Hegel gebaut, Strauß geforscht hat. Von der bildenden Kunst führte mich im zweiten Bande die natürliche Ordnung der Künste zur Poesie; denn einen Vorschlag zu einer neuen Oper, den ich auf diesem Wege mittheilen möchte, wollte ich nicht an dieser Stelle, wo im System der Künste allerdings die Musik auftritt, einreihen, sondern an den Schluß setzen, wo sich das Ganze dieser Sammlung schon durch die Vorlegung eines Plans zu einer neuen Gliederung der Aesthetik mit bestimmteren Gedanken gegen die Zukunft öffnet. Es folgt zuerst eine Kritik, welche sich nicht unmittelbar mit Poesie selbst, sondern der Literatur über Poesie, und zwar der über Göthe's Faust beschäftigt. Der rothe Faden, der diese Beurtheilung mit dem inneren Geiste der ganzen Sammlung zusammenhält, wird leicht zu finden seyn; es ist der Unwille über das ewige Wiederkäuen des Vorhandenen, über die Deutungswuth, über die falsche Pietät, welche in unserer deutschen Welt herrscht und haust, und so lange diese Schwindelgeister walten, werden wir weder praktisch werden, noch eine Kunst der Wirklichkeit und Fähigkeit des Genusses einer solchen Kunst erlangen. Dieser Faden wäre noch deutlicher hervorgetreten, wenn ich einen der wesentlichen Mängel des Gedichts selber,

des zweiten Theils nämlich, stärker, wie es sich eigentlich gebührt, hervorgehoben hätte: den quietistischen Geist, dem an der Stelle alle Schwingen sinken, wo der Held der Tragödie in eine große männliche Thätigkeit eingeführt werden sollte, und wenn ich demgemäß den Schriftstellern lebhafter vorgerückt hätte, daß sie diesen Mangel nicht bemerkt haben. Gervinus legt auf diesen Punkt namentlich Nachdruck und zeigt auf, wie das Gedicht sammt der ganzen deutschen Bildung an diesem Punkt sich stemmte und stockte. Faust ist der Revolutionär des Wissens, er sollte in's Leben übergehen und Revolutionär der Gesellschaft werden; statt dessen verliebt er sich in die Helena, studirt Neptunismus und Vulcanismus und wird endlich Holländer.

Den Schluß bildet die Beurtheilung zweier neueren Dichter, welche sich in vollem Gegensatze gegenüberstehen. Der eine, Ed. Mörike, ist Romantiker, mit der Censur im Verhältnisse tiefen Friedens, ein großer Freund des Spazierengehens, ein größerer der Elfen und Feen, doch auch den tiefen Kämpfen der Bildung nicht fremd, so weit sie nur nicht öffentlicher, sondern subjectiver Art sind. Der andere ist durchaus modern, ganz politischer Dichter, es ist Herwegh. Jener ist in ruhmlosem Dunkel geblieben, dieser hat die ganze deutsche Welt mit seinem Namen erfüllt; im Talente verhalten sie sich so, daß dieser jenem nicht die Schuhriemen lösen, nicht auf hundert Schritte sich nur irgend in seine Nähe stellen kann. Die Zusammenstellung beider Erscheinungen wird einiges neue Licht auf

die Sätze werfen, die ich über Politik als einen der Poesie sehr widerspenstigen Stoff ausgesprochen habe; sie wird aber auch im Kleinen ein Bild von dem jetzigen Zustande der deutschen Dichtung geben: das Abendroth der großen classischen Periode, die Romantik, im Verglimmen, noch einmal schön und edel aufstrahlend in diesem Mörike, der samt allen seinen großen Fehlern doch schlechtweg unter allen Dichtern der neuesten Zeit am meisten von dem Spezifischen der Poesie hat; dagegen die einzelnen Signale einer vielleicht zu hoffenden neuen Poesie, welche aber noch lange keine Musik und durch gellende Mißtöne selbst unmusikalisch sind; zwei Dichter, von denen der entschieden Begabtere nicht mehr in der Zeit wurzelt, der andere, der Liebling der Zeit, der ungleich talentloser ist: eine interessante Beobachtung, welche ich aber gar nicht unmittelbar als Vorwurf gegen das Urtheil des Publikums ausgesprochen haben will, sondern welche zunächst nur besagt, daß die zeitgemäßen Stoffe noch nicht reif für die Poesie sind und daher auch keinen wahren Dichter finden. Ich hätte sehr gerne meinen Aufsatz: Shakspeare und die politische Poesie, welchen ich in das literar.-histor. Taschenbuch von Prutz 1844 gab, an dieser Stelle aufgenommen, wenn ihn mir der Verleger zum Wiederabdruck überlassen hätte. Ich hatte hier den rechten Mann, an dem ich zeigen konnte, was Poesie ist und warum es unserer Zeit an den Bedingungen ächter Poesie gebricht, zugleich entwickelte ich hier den Unterschied objectiv oder geschichtlich politischer

und ſubjectiv oder paränetiſch politiſcher Poeſie, und berief mich in der Kritik der Herwegh'ſchen Gedichte auf dieſe Begründung. Ich muß dieſe Berufung hier wiederholen.

Zum Schluſſe theile ich die oben genannten zwei Arbeiten mit, welche beſtimmte Vorſchläge enthalten. Die eine iſt der Plan einer neuen Gliederung der Aeſthetik; es bilden dieſe Ideen über den Aufbau eines ſtreng wiſſenſchaftlichen Syſtems des Schönen den natürlichen Abſchluß der vorangegangenen Kritiken einzelner Erſcheinungen im Gebiete der ſchönen Kunſt und Literatur. Vielleicht nicht ganz unerfreulich iſt es dem Leſer, wenn wir mit Muſik von einander Abſchied nehmen. Die Verlagshandlung wünſchte, daß ich meiner Sammlung auch Neues beifüge; ich gab daher die Beurtheilung des zweiten Bändchens der Gedichte eines Verſtorbenen hinzu und entſchloß mich, einen Einfall über den Stoff einer neuen Oper, mit dem ich mich ſeit einiger Zeit trage, auf Gnade oder Ungnade hier zu veröffentlichen. So mag denn nach der Anſtrengung, welche er unter den logiſchen Unterſuchungen des vorhergehenden Planes ertragen hat, der Leſer bei der Unmaßgeblichkeit dieſes Vorſchlags ſich erholen oder durch ein Lachen über die Mißgriffe eines muſikaliſchen Laien ſich ſchadlos halten.

Ich habe jetzt noch über die einzelnen Aufſätze dieſer Sammlung zu ſprechen. Die meiſten derſelben liegen der Zeit nach weit genug hinter mir, um ſie einer unbefange-

nen Selbſtbeurtheilung zu unterwerfen, und wenn ich zu Anfang dieſes Vorworts mich frei von der Eitelkeit erklärte, ihre Mängel durch ihre Stelle in dem Zuſammenhang meines Bildungsganges entſchuldigen zu wollen, ſo darf ich nun, nachdem ich ihren Werth nur in ihre Geſinnung gelegt habe, wenigſtens auf die allgemeine Nachſicht Anſpruch machen, welche den Fortgang vom Unreiferen zum Reiferen in Erwägung zieht. Umarbeiten wollte ich keineswegs, ich hielt mich dazu gar nicht für berechtigt; denn hätte ich damit einmal angefangen, ſo wäre deſſen kein Ende geweſen und ich hätte ſtatt der verſprochenen Sammlung alter eine Sammlung neuer Aufſätze geliefert. Ich meine alſo nicht, jene Mängel ſollen um meiner Perſon willen intereſſant ſein, aber mitnehmen muß man ſie, wenn man dieſe Arbeiten haben will, wie ſie zur Stunde ihrer Entſtehung warm aus dem Ofen kamen, und an den Werth des Moments zu appelliren habe ich wohl deßwegen ein Recht, weil der Kampf, worin der Moment vorkam und wiederkehrt, dauert. Gemäßigt habe ich einige Stellen, wo mir das Unreife zu ſehr in die Geſtalt des Rohen zu verſinken ſchien und welche ſo wieder gedruckt zu ſehen mein Gefühl ſich ſträubte, übrigens aber die rauhen Ecken keineswegs abgeſtumpft. Man muß nicht meinen, ich könne ſchreiben wie ich ſchreibe oder ſprechen wie ich ſpreche, und zugleich alles Schneidende unterdrücken; im Kampfe wirkt Niemand, der nur immer ordentlich und billig iſt; ein Schwert iſt kein Schwert ohne

die Schärfe und man kann nicht bei Zoll und Linie bemessen, wie tief es geht, wenn man einhaut. Ihr müßt nicht meinen, ihr könnt uns unsern Zorn und unsere Leidenschaft nehmen und dann etwa eine mäßig wackere Gesinnung zurückbehalten; wir haben auch eine Begeisterung, wir haben auch einen Haß und die sogenannten Gemäßigten stehen nicht in der Mitte, sondern sie stehen bei den Feinden, ihre Meinung ist nicht mäßiger Fortschritt, sondern herzliches Stehenbleiben und Rückschritt. Eine Gesinnung ist nicht so zahm, wie man sie freilich gern haben möchte. Es gibt zwar allerdings auch eine Mäßigung bei der Entschiedenheit, eine Vermittlung zwischen der Idee und der Wirklichkeit; man muß nicht meinen, sie fehle uns, weil wir die müheloſe Mäßigung der Gesinnungsloſigkeit verachten.

Hie und da habe ich mir ferner unbedeutende Ergänzungen und Berichtigungen erlaubt, ohne der ersten und ursprünglichen Gestalt des Zusammenhangs irgend zu nahe zu treten. An andern Stellen konnte ich eine Randbemerkung nicht unterdrücken, so z. B. wo ich in dem Aufsatze über Strauß und die Würtemberger das treuherzige Geständniß fand, daß ich über Staatsverfassung keine feste Ansicht habe. Ich war wirklich selbst überrascht, als ich es wieder fand und mußte auflachen. Es war aber auch wirklich eine Schwäche der Zeit. Der sogenannte Liberalismus hatte sich als seicht erwiesen, Hegel's fatale Schattenseite verfinsterte noch unsere Erkenntniß, die Halliſchen

Jahrbücher waren in den höchſten Punkten noch ſehr flau und es konnte einem ehrlichen Burſchen ſchon zuſtoßen, ſich ſkeptiſch zu verhalten. Was ich aber ſonſt als mangelhaft erkannt habe, darüber behielt ich mir Bemerkungen für dieſes Vorwort zurück.

Als ich den Aufſatz: Dr. Strauß und die Würtemberger, das Erſte, was ich für ein Journal verfaßte, im Jahr 1838 in die Halliſchen Jahrbücher gab, wie ſehr anders war damals noch die Stellung dieſer Zeitſchrift und unſere zu ihr! Wie ſehr anders ſtand es noch mit dem öffentlichen Urtheile überhaupt! Die Redaction der Jahrbücher meinte in der Lehre von der Perſon Chriſti noch ihre Rechtgläubigkeit durch eine falſch angewandte Kategorie retten zu können, Bruno Bauer bewies noch Wunder und was er wollte durch ſpeculativen Hocuspocus, Strauß war noch neu und die ſchwäbiſchen Mitarbeiter an kritiſcher Freiheit dem Blatte voraus. Die Zeitſchrift trug aber ein lebendiges Bewegungs-Princip, freilich auch ein Uebereilungs-Princip in ſich, in welchem ſie ſich zuletzt ſo überſtürzte, daß ſie untergegangen wäre, wenn ſie auch nicht ein Gewaltſtreich gemordet hätte. Bruno Bauer wollte ohne Schöpfungskraft in aufgeblaſener Eitelkeit Strauß überbieten, die Jahrbücher riefen ihn als den neuen Weltheiland aus und mißhandelten Strauß, dem ſie ſo viel verdankten; die Verbindung mit den ſchwäbiſchen Mitarbeitern löste ſich, der abſtracte Geiſt, der nun in dieſen Blättern herrſchte, konnte mit dem ſchwäbiſchen

Provinzialcharakter nicht länger Freundschaft halten. Auch das Publikum ist anders geworden; man lebt in jetziger Zeit entsetzlich schnell; Strauß gilt schon für so gut wie antiquirt, den Einen, weil sie glauben, er sei widerlegt, da er doch nur mißhandelt und verläumdet ist, den Andern, weil sie glauben, er sei überschritten, weil man sein großes, organisch vereinigtes Material benutzt und Spiritus, auch manchen betäubenden, daraus gemacht hat. Damals war die ganze Erscheinung noch frisch, und frisch wie sie selbst war, schrieb ich von ihr. Ich denke, meine Charakteristik dürfe am Leben bleiben, wie der Mann, dem sie galt, lebt und leben wird mit allen jugendlichen Geistern, den Befreiern der Menschheit. Ich ging auf den Stammescharakter zurück und versuchte eine Vergleichung der süddeutschen Art, wie sie sich am gedrängtesten im schwäbischen Volke ausspricht, mit der norddeutschen. Ich gestehe, daß ich an diesem Versuche keinen sonderlichen Geschmack mehr habe. Es ist immerhin gut, wenn ein Volk sich Rechenschaft über die Vertheilung seiner Kräfte an seine verschiedenen Stämme gibt, aber ich dächte, wir haben dazu noch lange Zeit, wenn wir nur erst ein Volk seyn werden. Den Gegensatz der Stämme im Großen habe ich nicht mit gehöriger Schärfe zusammenzufassen gewußt. Statt: Verstand, wo ich diesen als das Element bezeichne, in welchem der norddeutsche Stammesgeist sich bewegt, hätte ich jedenfalls: Reflectirtheit setzen sollen; von dem Vorwiegen der einen oder andern Kraft zu re-

den, iſt flach, es handelt ſich um eine Form, worein alle Kräfte gefaßt ſind. Dieſe Form iſt im Süden Naivität, im Norden Reflectirtheit. Die Verſtändigkeit büßt im ſüdlichen Charakter durch die Gemüthlichkeit ſo wenig ein, daß vielmehr von der fein ausgebildeten Liſt und Pfiffigkeit, welche der Schwabe mit dem Schweizer gemein hat und welche beſonders ſeiner großen Erwerbluſt dient, ausdrücklich hätte die Rede ſeyn müſſen, was nicht geſchehen iſt. Mit dem Vorwurf eines unpraktiſchen Sinnes in manchen Sphären der Zweckmäßigkeit wäre die Hervorhebung dieſes Zugs leicht vereinbar geweſen. Die Schilderung des norddeutſchen Weſens iſt deßwegen namentlich, zwar nicht falſch, aber doch gewiß ſehr mangelhaft ausgefallen, weil ich theils zu einſeitig blos die großen Städte, und von dieſen eigentlich nur Berlin im Auge hatte, theils das Familienleben und die engere Geſellſchaft im Norden zu wenig kannte. Von dem trockenen, aber ſtrengen, körnigen, männlichen Charakter, dem gediegenen Gemeinſinn, den der ächt altdeutſche Schlag von Bewohnern der nördlichſten Küſtenſtrecken unſeres Vaterlands bewahrt, von den Bauern in Hadeln, von den Dithmarſen habe ich nichts geſagt; daß das Familienleben ſich enger und wärmer zuſammenziehen, die mittlere Sphäre der Geſellſchaft ſich geſchloſſener zuſammenhalten muß, wo eine ungünſtige Natur den Menſchen nach innen und in's Zimmer weiſt, habe ich überſehen, an die Voſſiſchen Pfarrhäuſer und Kartoffelfeſte mich nicht erinnert, der norddeutſchen Hausfrau zu

wenig Fleiß zuerkannt und überhaupt dieſe Tugenden der ſtillen Sitte zu einſeitig meinen Landsleuten vindicirt, weil mich die naivere Form, die ſie hier tragen, gegen das Fremde verblendete. Ebendaher habe ich eine ſchlimme Seite des ſchwäbiſchen Weſens überſehen: die rohe Wildheit, welche periodiſch da hervorbricht, wo die innere Lebendigkeit durch Schwerfälligkeit und Hang zum Tiefſinn gehemmt nicht flüſſig mit der Objectivität ſich vermitteln, nicht unbefangen heraustreten und genießen kann. Es iſt leider wahr, daß die Würtembergiſchen Truppen durch ihre Rohheit und Grauſamkeit überall berüchtigt und der Schrecken von Freund und Feind waren. Die Schwaben ſind auch hierin die potenzirten Deutſchen, wie man ſie ſchon genannt hat, ſie gleichen dem alten Dieterich von Berne, den man mit Stößen und Schlägen aufreizen muß, dem aber dann vor Wuth Feuerflammen aus dem Munde fahren; den altdeutſchen Rieſen, welche gut und blöd ſind, bis die Furie der Kampfwuth über ſie kommt, aber dann auch einem losgelaſſenen Bären gleichen. In der Sphäre des öffentlichen Lebens iſt das Wenige, was ich über Staatsverfaſſung ſagte, ſo dürftig, als meine ganze damalige Kenntniß der Sache. Ich gebe dieſe ſchwache Partie willig Preis und bitte nur, mir zu glauben, daß ich über den Zuſtand und die Entwicklung des politiſchen Lebens in den deutſchen Staaten jetzt anders ſchreiben würde, als damals. Viel zu wenig habe ich aber auch über Verwaltung, Rechtspflege, den Beamtenſtand, den

Geiſt der Behörden im Kleinen und Großen geſagt. Es hätte nicht unterlaſſen werden ſollen, die Gewiſſenhaftigkeit, die Unbeſtechlichkeit, die ängſtliche Pünktlichkeit im Gange der Geſchäfte zu ſchildern, welche trotz der Fahrläſſigkeit in manchen Zweigen, die ſich mit dem Bequemen und Reinlichen befaſſen, den Schwaben nachzurühmen iſt, aber freilich auch den Charakter des Philiſterhaften und Schreibermäßigen begründet, der mit den jugendlichen und poetiſchen Kräften deſſelben Landes ſich ſo widerſprechend zuſammenpaart. Die Schwaben treten auch dadurch aus der Mitte der umgebenden ſüddeutſchen Stämme heraus und vereinigen die Tugend der Präciſion und Straffheit, die den Norddeutſchen eigen iſt, mit der ſüdlichen Behaglichkeit. Wer z. B. die ſchreckliche Beſtechlichkeit, die gewiſſenloſe Zögerung, die Unterſchlagungen, die völlige Unſicherheit des Briefgeheimniſſes in dem glänzenden Oeſtreich kennt, wird mit Freuden das beſcheidene Schwabenland in dieſer Beziehung preiſen. Freilich wenn man die Verdorbenheit der romaniſchen Länder und Rußlands in's Auge faßt, ſo muß dagegen jedes deutſche Land himmliſch erſcheinen. Als Beweis der Moralität unſerer Regierung muß ich noch anführen, daß ſie die entſittlichenden Mittel der Staatslotterie, wo eine Regierung nicht erröthet, die Armen und Reichen zu einem Gewinn ohne Arbeit zu locken und die Groſchen einzuſtreichen, an denen der Blutſchweiß und die Thräne der Verzweiflung hängt, des Tabaksmonopols, dieſes unwürdigen Wuchers, die Dul-

dung von Spielbänken, dieſer Hauptquelle der Corruption, verſchmäht. Nur Eines der in dieſe Claſſe gehörigen perfiden Mittel, das Octroi, hängt gegenwärtig drohend über unſerer Hauptſtadt.

Auch die Bemerkungen über das Verhältniß des ſchwäbiſchen Charakters zum Formtalente dürften vollkommener ſeyn. Schon was über die äußere Erſcheinung geſagt wird, iſt unzureichend, ja falſch. Man iſt in Stuttgart, ſo groß die Noth mit den Schneidern iſt, moderner als in den norddeutſchen Städten, und gute Kleiderkünſtler bringt in ganz Deutſchland nur Wien hervor. Der Mangel an Beredtſamkeit dürfte ſtärker dargeſtellt ſeyn; er hat ſeinen negativen Grund in dem Mangel eines großen öffentlichen Lebens, ſeinen poſitiven in dem falſchen Schaamgefühle der Schwaben, welches jede erhöhte Form, die ſich an der eigenen Perſönlichkeit darſtellen ſoll, für Affectation hält und eine Scheu davor hat, wie vor einem unheiligen Enthüllen höherer Stimmung. Es iſt kaum zu ſagen, wie weit dieß geht und kann nicht ſtark genug hervorgehoben werden, daß dieſe falſche Schaam zum Gegentheile ihrer Abſicht führt, denn ein beſtändiges Sehenlaſſen der lieben Natur iſt doch gewiß nicht ſchaamhaft. Dagegen hat dieſe Schaamhaftigkeit ihr tiefes Recht, wo ſie ſich vor dem Eingehen in ein unwahres öffentliches Pathos ſcheut. Ueber den Enthuſiasmus, den man mit dem Becker'ſchen Rheinlied trieb, iſt bei uns nur gelacht worden. Das Orcheſter des Theaters in Stuttgart ſu-

dirte eine Melodie ein und erwartete an mehreren Abenden, daß das Lied ſtürmiſch gefordert werde. Endlich wollte man nicht länger warten und legte die Melodie in eine Oper ein: ein allgemeines Gelächter erfolgte. Herwegh hat bei uns ſehr wenig Anklang gefunden, nicht aus Mangel an politiſchem Sinn, auch nicht, weil wir ſein Pathos für unwahr hielten, wohl aber, weil er nur pathetiſch iſt. Hier war auch über den Dialekt mehr zu ſagen, als die im Aufſatze vorgebrachte allgemeine Bemerkung, daß der ſchwäbiſche Dialekt zwiſchen den nördlichen und dem fränkiſchen die Mitte halte. Sein Charakter iſt im Unterſchied von den andern ſüddeutſchen Dialekten ein Sichgehenlaſſen und eine Neigung zu Naſentönen, welche beſonders vor m und n die Vocale trübt. Was nun aber das Gebiet der eigentlich ſchönen Form, die Kunſt, betrifft, ſo habe ich den Schwaben Unrecht gethan, wenn ich ihnen nur ein geringes Talent für bildende Kunſt zuerkannte. Ich widerſpreche mir ſelbſt, wenn ich gleich darauf Schick und Wächter erwähne, welche neben Karſtens als die Väter der modernen Malerei daſtehen; Dannecker nimmt ſeinen Platz immerhin würdig zwiſchen Canova und Thorwaldſen, neuere wackere Talente, einen Riſt, Neher, Gegenbauer und Andere habe ich gar nicht gezählt. Das Richtige iſt, daß hier daſſelbe Mißverhältniß, derſelbe Widerſpruch unſerer Provinz mit ſich ſelbſt zu beobachten iſt, wie in andern Gebieten. Ebenſo wie wir große Philoſophen, Kritiker, Dichter erzeugen, um ſie zu mißhandeln

und fortzuschicken, ist bisher dem Kunsttalente von oben gar keine Pflege geworden und darüber ist es verkümmert, verborgen geblieben oder ausgewandert. Am schlechtesten steht es mit der Baukunst; auch hier fehlt aber wohl weniger das Talent, als Glanz, große Verhältnisse, großer Sinn und Liberalität, um es auszubilden. An unsern Dichtern hätte ich als gemeinschaftlichen Grundzug die Sentimentalität aus Mangel an Weltsinn hervorheben sollen. Schiller ist zwar ein ganz kosmopolitischer Geist, aber von der Welt, deren Durchdringung durch den Athem der Freiheit sein höchstes Interesse ist, hat er kein reales Bild. Herwegh — si parva licet componere magnis — ist in seinem politischen Pathos ganz abstract. Bei unsern romantischen Lyrikern äußert sich dieselbe Weltlosigkeit in der Beschränkung des Ideals auf alterthümlich einfache Zustände, stilles Gemüthsleben, Eingrenzung der ganzen Scala von Empfindungen auf wenige Haupttöne. Es versteht sich, daß ihnen dieß wieder zu gut kommt, sofern es sie abhielt, die Ironie aufzunehmen, welche die nördlichen Meister und Jünger der Schule ausbildeten, und daß es auch in eng gesteckten Grenzen eine Größe, eine Erweiterung zum Welt- und Menschheits-Gefühle gibt, wie denn diese dem Meister Uhland nicht bestritten werden kann und darf. Die Angriffe, welche von Seiten des jungen Deutschlands zur Zeit der Abfassung dieser Charakteristik auf die schwäbischen Dichter gemacht wurden, führten mich

auf die Poesie der modernen Zerrissenheit und der socialen Emanzipation. Ich hielt damals die Stimmungen des modernen unzufriedenen Subjects für poetisch tractabler, als jetzt, wo ich mich überzeugt habe, daß unsere wirkliche Welt erst eine andere geworden seyn muß, ehe wir wieder eine große Poesie haben können. Einiges in diesem Zusammenhang Gesagte hat allerdings bloßes Zeit-Interesse. Von Menzels Polemik wird jetzt Niemand mehr sprechen, Guzkow habe ich zu hart beurtheilt, er hat sich als eine lebendige, fortschreitende Natur erwiesen.

Ich stieg zu den höchsten Sphären auf, zur Religion und Wissenschaft, sprach zuerst von jener und beklagte die Verbreitung des Pietismus in Schwaben. Der Pietismus im eigentlichen gewöhnlichen Sinne wuchs jedoch nicht in dem Grade fort, als es damals zu befürchten war, und hat sich namentlich unter den Studirenden vermindert; er hat aber um so stärker in der Form einer Acceptation seiner Grundsätze bei übrigens völliger Gesinnungslosigkeit oder völliger Schlechtigkeit der Gesinnung in der ganzen Partei der Reaction um sich gegriffen.

Ich habe den Pietismus eine Krätze, eine Eiterung der besten Säfte des Geistes genannt, und bin darüber mit jener Wuth verfolgt worden, welche ich kenne, aber nicht fürchte. Ich bedaure, auch jetzt mit keinem besseren Namen dienen zu können. Der jetzige Pietismus unterscheidet sich zwar bekanntlich von dem ursprünglichen Spener'schen durch sein ganz verändertes Verhältniß zur

Zeitbildung, insbesondere zur Wissenschaft. Dieser stand in Opposition gegen eine völlig verknöcherte Wissenschaft, gegen den Buchstabendienst der damaligen Theologie, und wollte die Religion zu neuem innerem Leben erheben, er war jugendlich und stemmte sich gegen das Greisenhafte der Zeit; der jetzige sträubt sich gegen eine jugendliche Wissenschaft, welche dem Buchstabendienste ernstlich ein Ende macht, gegen die ganze Zeitbildung, welche den inneren Kern der Religion aus seiner Fixirung zu befreien, als sittlichen Geist in die Wirklichkeit einzuführen strebt, und wüthet für das Greisenhafte gegen die Jugend des Jahrhunderts. Darum sind ihm alle diejenigen, welche die wesentlichen Bewegungen der Zeit nicht begreifen können, zugefallen, sie sind Spießgesellen des Pietismus geworden, die Gedankenträgheit, der Verstandesfanatismus, der Haß gegen den Genius hat sie als vollkommene Bundesgenossen seines schwülen Grimmes ihm in sein Lager geführt. Der unschädlichen alten Pietisten, der Stillen im Lande, die ich von den giftigen sehr wohl zu unterscheiden weiß, sind wenige mehr, sie sind verhetzt von den gelehrten Pietisten und theilen ihren durchaus negativen Geist. So unterschieden übrigens diese zwei geschichtlichen Formen des Pietismus sind, sie sind doch in Einer Wiege gelegen. Die ältere Art des Pietismus konnte nur die Opposition gegen die Bildung, welche dieser Form des Bewußtseins wesentlich innwohnt, noch nicht hervorkehren. Ihre Bedeutung lag in dem Gegensatze gegen die Theo-

logie und Kirche, welche in rohe Geistlosigkeit versunken waren, und in solchen Zeiten muß sich die geistige Lebendigkeit in die verschlossene Innigkeit der Religion zurückziehen. Es liegt aber auch in dieser Form der Religiosität schon der Keim der Negation. Sie ist nicht unbefangene, nicht Volksreligion, sie ist durch Opposition und Spannung entstanden: die Bildung tritt ein und es kommt an Tag, was sie eigentlich ist. Aller Pietismus ist, wie dieß Märklin in seiner Schrift über den modernen Pietismus gründlich nachgewiesen hat, die unnatürliche Abstraction, den Geist, der das ganze Leben flüssig als lebendige Continuität durchdringen soll, zu einem besonderen machen zu wollen. Er fordert, daß das Dogma inneres Leben werde, aber hier bleibt er stehen; im inneren Bewußtsein soll es nun auf's Neue fixirt stocken und gegen jede Aufweichung zu einem unbefangenen praktischen Geiste sich sträuben. Daher ist dieser, in seinen Anfängen schöne, Versuch einer Belebung der Religion viel schlimmer als gar keiner, die katholische Kirche in ihrer festen Objectivität und krystallischen Versteinerung etwas ungleich Unschuldigeres, als diese pikirte Halbbelebung des Versteinerten, dieser zurückgetretene Fanatismus. Der Pietismus ist daher der geborene und geschworene Feind der wahren Wissenschaft, welche die Allgemeinheit und continuirliche Lebendigkeit zu ihrem Prinzip hat und der Bildung, welche dieses Prinzip durchführt. Das Wahnsinnige im Pietismus ist die Besonderheit seines Interesses für die Religion und die Ausdrücklichkeit

der Beziehung, die er zur Bedingung der Religiosität macht. Der Pietist ist Religiöser von métier, der Pietist ist der Professionist der Religion, Pietist ist, wer nach Religion riecht. Der Pietist behauptet, wie der wahrhaft Religiöse oder richtiger wie der wahrhaft Gute, daß alle weltlichen Kräfte verklärt werden sollen, indem sie sich mit dem Geiste der Unendlichkeit durchdringen; aber er hebt in demselben Athemzuge die Durchdringung und alle Möglichkeit derselben vielmehr auf, indem er jene als undurchdringlich setzt. Denn sein Gott ist so materiell vorgestellt, daß er sich mit den weltlichen Existenzen im Raume stößt und nicht beide, Welt und Gott, mit- und ineinander bestehen können. Daher kennt er an der Stelle der wahren Durchdringung nur ein Nebeneinander der ausdrücklichen Beziehung einer weltlichen Thätigkeit und einer Zurückführung derselben auf Gott, und hiedurch entsteht der Aberwitz eines völligen Widerspruchs, welcher einerseits fordert, daß das Weltliche nicht sowohl in das Göttliche aufgenommen, als vielmehr von demselben ganz verzehrt werden müsse, andererseits aber trotz dieser Meinung das Weltliche noch festhält und den heimlichen Stachel der Begierde danach bewahrt. Du sagst zu einem Pietisten: es regnet, ich will einen Schirm nehmen, und er antwortet: gut, aber der wahre Schirm ist Gott. Du sagst: ich trage gern einen Stock, und er versetzt: gut, aber der Herr allein ist der wahre Stecken und Stab. Du sagst: dieß Licht brennt hell oder dunkel, und er bemerkt: gut,

aber die Religion ist das wahre Licht u. s. w. Gott, Christus, der heil. Geist u. s. w. muß immer genannt werden, wenn etwas im Geiste der Religion geschehen soll; die geistige Weihe jedes Thuns muß sich als Gebet neben dasselbe stellen. Mit einem Pietisten ist daher schlechterdings nicht fortzukommen, zu sprechen, zu leben, er nimmt nichts, wie es ist, er sieht Alles gebrochen wie im Wasser, er ist absolut geschmacklos, aberwitzig, pervers, er ist wahnsinnig.

Eine Durchdringung der weltlichen Kräfte durch den ewigen Geist fordert also der Pietist und meint vielmehr eine Aufhebung, daher seine Verdammung der sinnlichen Kräfte, in welchen er das Material der sittlichen erkennen sollte, aber nicht erkennt. Die Veredlung der sinnlichen Kräfte zu sittlichen wird in verschiedenen Formen vollzogen. Noch ehe die eigentlich sittliche Bildung beginnt, ergreift die schöne Kunst und das Gefühl der Schönheit überhaupt den sinnlichen Menschen auf seinem eigenen Boden, befreit die Sinnlichkeit im Elemente der Sinnlichkeit durch den Adel der Form von ihrer Naturrohheit, das Gute naht sich dem Menschen in der heiteren Form des Schönen. Auch wo die sittliche Bildung längst ins Werk gesetzt ist, bleibt die Grazie ihre anmuthige Begleiterin. Es ist bekanntlich der edle Schiller, der diese Wahrheit mit hundert beredten Wendungen, am erschöpfendsten in seinem Aufsatz über die ästhetische Erziehung des Menschen ausgesprochen hat. Diese ganze Welt, die Welt der Schönheit, der Humanität verschließt sich der Pietist, in-

dem er eine Möglichkeit künſtleriſcher Veredlung der Sinnlichkeit, nachdem er ſie in ihrer Wurzel für bös erklärt hat, natürlich läugnen muß. Aber dies iſt nicht richtig geſagt, er verſchließt ſich ihr nicht, er ſchielt auf ſie hinüber und wirft das Bild ſeiner eigenen, durch Entgegenſetzung gereizten, verdorbenen Phantaſie hinter jeden unſchuldigen Genuß, Tanz, weltliche Muſik, Schauſpiel u. ſ. f. Denn verdorben iſt und muß ſeyn ſeine Phantaſie. Die Sinnlichkeit hat ihr Recht; wird es ihr weggeſtritten, ſo tritt ſie wie eine Krankheit auf die edleren Theile zurück und es entſteht die Phantaſie-Sinnlichkeit, die heimliche Sinnlichkeit, die Sinnlichkeit mit böſem Gewiſſen, die unſchöne, die verſeſſene, zurückgeſchluckte Sinnlichkeit. Die Sünden der verheimlichten inneren Sinnlichkeit ſind überhaupt eines der größten Uebel, welche die chriſtliche Bildung als Kehrſeite ihrer tieferen Geiſtigkeit mit ſich brachte; im Pietismus muß natürlich dies Alles verſtärkt zum Ausbruch kommen. Die Muckerei und was ihr verwandt, iſt keine zufällige, ſondern eine weſentliche Geburt des Pietismus. Wenn die unſchöne, heimlich durch den Reiz einer beſtändigen Polemik entzündete Sinnlichkeit des Pietiſten zum Ausbruch kommt, ſo iſt dieß ein bezeichnender Zug, der zu ſeinem Charakter als Pietiſt gehört. Ueberhaupt hat ein Pietiſt als Pietiſt keine der Entſchuldigungen für ſich, auf welche die gewöhnliche menſchliche Schwachheit Anſpruch machen darf; denn er ſelbſt verzeiht keinen Fehler, ſucht ſie auf, erfindet und lügt, wo er keine erlauern

kann, ist sicher im Hochmuthe seines Monopols; und wo er sündigt, rächt sich an ihm die verläumdete, verfolgte, verfluchte, mißhandelte Natur, und die begangene Sünde beschönigt er mit seiner Heuchelei. Ein Pietist muß ein Heuchler seyn, denn die beständige ausdrückliche Beziehung jeder Stimmung und Thätigkeit auf das getrennt vorgestellte Göttliche, der beständige heilige Zorn gegen die Natur im Menschen kann der Seele nicht ernst seyn; sie ist zu gesund, sie arbeitet, in der Erkrankung noch stark, unter der Decke des heiligen Mantels fort, und das Umschlagen dieses Mantels wird zum Mechanismus, zur Gewohnheit des Scheins, zur Heuchelei. Wer Alles und Jedes mit Salbung thun zu müssen meint, der muß ja ein Heuchler werden.

Das eigentlich sittliche Gebiet nun entfaltet die geistig umgebildeten Kräfte zu dem Organismus der weltlichen Thätigkeiten. Alle diese Thätigkeiten läßt der Pietist nur gelten, wenn und soweit sie in dem Sinne seiner stets geforderten ausdrücklichen Beziehung geheiligt sind. Wo daher diese Ausdrücklichkeit nicht ist, da hat er keine Achtung und kein Interesse. Wer fleißig ist, ist noch kein rechter Pietist. Der rechte Pietist thut nichts, wo es nichts zu salben, zu bekehren, zu verdammen gibt. Was er aber thut, dem nimmt er jede Schönheit durch die Art, wie er es thut. Er ist z. B. wohlthätig, er schenkt, aber dabei müssen ihm die Beschenkten so viel beten, daß ihnen die Freude vergeht; er betreibt die Mission, aber es ist dabei

nicht ſowohl auf Bekehrung der Heiden, als vielmehr auf eine Demonſtration gegen die Ketzer im Chriſtenlande, auf fanatiſche, hochmüthig beſcheidene Miſſionspredigten abgeſehen. Der Pietiſt achtet aber auch an Andern keine ſittliche Thätigkeit, nicht deine Amtstreue, nicht deinen Fleiß, nicht dein männliches Wirken; er findet überall nur ſo viel Werth, als er Heuchelei findet; wenn du nicht heuchelſt, ſo thue Gutes, was du immer kannſt, er wird es verdrehen, weglügen, mit ſeinem giftigen Schaum beſpritzen. Dem Pietiſten iſt nichts heilig. Er hat beſchloſſen, das Heilige anderswo zu ſuchen, als im Guten, daher kann ihm nichts heilig ſeyn. Es gibt auch nichts Unglaubigeres, als einen Pietiſten. Wo er keine Heuchelei ſieht, und beſonders wo er ſelbſt nicht ſeine Salbung dazu gibt, meint er, die Welt krache in ihren Axen.

Wodurch dieſes unheimliche Bild ſich erweitert, dieß iſt der tiefe Haß und Grimm, die Lebensluft des Pietiſten. Das Streben des Pietiſten nach Seligkeit iſt innere Hölle. Gegen den Unbezwinglichen, gegen den Siegreichen, gegen den wolkenlos Heitern, gegen den fortſchreitenden Lichtgeiſt unmächtig verzweifelnd zu kämpfen iſt ſein Pathos; das Gefühl der Unmöglichkeit, ihn zu bezwingen, und die Wuth, mit ihm dennoch zu ringen, dieſes Wollen und Nichtkönnen, dieſer Wahnſinn, die Geſchichte zu negiren, dieß iſt das verbiſſene Zähnefletſchen des Pietismus. Die Welt ſoll nicht tanzen, nicht ſingen, nicht ins Theater gehen, nicht denken, nicht ohne Gebet arbeiten; ſie ſoll es nicht,

und ſoll es nicht und ſoll es wieder nicht; aber die Welt tanzt, ſingt, geht ins Theater, denkt, arbeitet — und wenn du berſteſt, ſie thut es. Wer ſich ein rechtes Bild von den verdammten böſen Geiſtern machen will nach der kirchlichen Vorſtellung, von ihrem Grimm, ihrer Wuth im Gefühle ihrer Unmacht und Verdammniß, der muß einen Pietiſten anſehen. Wir kämpfen auch, wir ringen auch, wir leiden, wir leiden Verläumdung, Verrath, Verfolgung, Zurückſetzung, Bosheit aller Art, aber wir ſind hell und heiter und ziehen nach jedem Kampfe weiter und pfeifen unſer Lied ſo unbekümmert, wie Einer, der ſich des ewigen Sieges ſeiner guten Sache bewußt iſt. Doch die Pietiſten ſind auch glücklich; wenn Andere von Licht und Liebe leben, ſo iſt Haß, Grimm, Schadenfreude, Vernichtungswuth ihr Element, worin ſie mit Zufriedenheit wühlen. Jeder ſucht Speiſe nach ſeiner Weiſe. Als Mittel für ſeine Wuth iſt dem Pietiſten Alles erlaubt, denn der Zweck heiligt die Mittel *). Das einzige offene Mittel des Pietismus iſt Schimpfen, Fluchen, er hat aber um ſo mehr

*) Kranich.
In dem Klaren mag ich gern
Und auch im Trüben fiſchen;
Darum ſeht ihr den frommen Herrn
Sich auch mit Teufeln miſchen.

Weltkind.
Ja für die Frommen, glaubet mir,
Iſt Alles ein Vehikel;
Sie bilden auf dem Blocksberg hier
Gar manches Conventikel.

heimliche. Der Pietismus ist sehr listig; während die Thätigkeit der Vernunft in ihm erkrankt ist, bilden sich die unteren Kräfte des Geistes, die Verständigkeit insbesondere im Dienste des bösen Willens, zu unverhältnißmäßiger Fertigkeit aus. Wir haben die Prinzipien des Pietismus offen und ehrlich vor aller Welt angegriffen. Wir haben ihn bitter gereizt, es ist ihm nicht übel zu nehmen, wenn er sich wehrt. Er wehre sich offen, wie wir; gegen Gründe kämpfe er mit Gründen. Aber der Pietismus hat uns nicht widerlegt, nicht einmal zu widerlegen versucht; wir haben ihn von vorn mit dem Schwerte angegriffen, er fällt uns von hinten mit dem Stilet an; wir haben uns an die Sache gehalten, er hält sich an die Person, er belauert, umschleicht, er legt Sammlungen von Stellen aus unseren Schriften an, um sie, aus ihrem Zusammenhang gerissen, gegen uns zu benützen, er verläumdet uns bei den höchsten Behörden, er operirt gegen unsere Laufbahn, er vergiftet uns durch moralische Verdächtigung, und am liebsten möchte er uns, ganz und eigentlich vergiften. Es ist durchaus etwas Mörderisches im Charakter des Pietismus.

Dieses Gemälde vollendet sich durch den geistlichen Hochmuth des Pietisten. Er verdammt das erlaubte Selbstgefühl jeder gesunden Natur und rühmt sich in häßlichstolzer Demuth als das auserlesene Rüstzeug der göttlichen Gnade, ohne dessen Eifer Gott selbst sterben müßte. Es arbeiten alle edlen Kräfte der menschlichen Natur im Pietismus, aber auf einen falschen Mittelpunkt bezogen, daher ent-

ſtellt, gegen ihren Zweck verdreht, daher im Zuſtande giftiger Eiterung. Die ſchönſten und höchſten Gefühle des Gemüths liegen ihm zum Grunde und ſchlagen in ihr Gegentheil um, Religion wird Gottloſigkeit, Glaube Unglaube, Wahrheit wird Lüge, Eifer wird moraliſche Mordſucht. Dieſer Eiter iſt anſteckend, der Pietismus iſt durch die ſchillernden Farben, die ſeinen gährenden Sumpf bedecken, für Menſchen von mehr Einbildungskraft als Denkfähigkeit, mehr gutem Willen als Verſtand, am meiſten aber für Menſchen, welche ſich durch Ausſchweifungen geſchwächt haben und da ſie an ihrem Willen verzweifeln, ſich den Willen als Gnade, die von außen kommt, vorzuſtellen ein Bedürfniß fühlen, durchaus contagiös. Darum habe ich den Pietismus eine Eiterung, eine Krätze genannt.

Ueber den Reſt dieſes Aufſatzes habe ich wenig Bemerkungen nachzutragen. Wo von dem Zurückwandern der modernen Philoſophie nach Schwaben die Rede iſt, ſage ich, ſie habe bei den Univerſitätslehrern, Einen kräftig freien Geiſt ausgenommen, keinen Eingang gefunden. Dieß hat ſich ſeither verändert. In der theologiſchen Facultät ſteht neben dem würdigen, verehrten Baur der ſcharfſinnige, klare, gelehrte Zeller; in der philoſophiſchen zeichnet ſich durch ebenſo große Beſtimmtheit als Gründlichkeit Schwegler aus, auch Zeller lieſt philoſophiſche Collegien und verſammelt eine große Anzahl von Zuhörern um ſich; durch Reif's Anſtellung hat die Lehrfreiheit einen

Sieg errungen; in der philologiſchen Facultät iſt es der Orientaliſt Meyer, der die philoſophiſche Idee in dieſes Material einführt; in der juridiſchen ſind Bruns und Köſtlin als talentvolle Repräſentanten der philoſophiſchen Richtung aufgetreten; in der ſtaatswirthſchaftlichen hat ſich Fallati die Gedanken der Speculation auf klare geſchmackvolle Weiſe angeeignet.

Da ich den Bildungsgang des Dr. Strauß zu verfolgen hatte, ſo wurde von unſern Seminarien die Rede. Es kann jetzt Niemand mehr in Zweifel ſeyn, wie ich es damals noch war, daß dieſe Anſtalten vor dem jetzigen Begriffe von Bildung und Erziehung eines Jünglings fallen müſſen und werden; denn ſie ruhen auf der mönchiſchen Vorſtellung, daß der Geiſtliche nicht Menſch ſey. Was an ihnen unläugbar Gutes iſt, ließe ſich unter zweckmäßigerer Form beibehalten, wenn die Stiftungen, auf welche ſie gegründet ſind, in Stipendien für Studirende aller Facultäten verwandelt würden, welche als Bedingung der Theilnahme eine ſtrenge Concursprüfung zu beſtehen hätten, nicht zuſammenwohnten, keiner beſondern Legal-Aufſicht unterworfen wären, wohl aber eine ſpeziellere Leitung ihrer Privatſtudien, die wohlthätige Verpflichtung der wöchentlichen ſog. Loci, der Ausarbeitung von Aufſätzen, der halbjährigen Prüfungen genöſſen. Das Inſtitut der Repetenten könnte dabei in der Weiſe wohl beibehalten werden, daß für die Studirenden der verſchiedenen Facultäten je einer oder nach Maaßgabe der Anzahl mehrere

Repetenten aufgeſtellt wären, welchen alle Pflichten der bisherigen, außer der Disciplinar-Aufſicht, welche mit dem Zuſammenwohnen ſteht und fällt, oblägen. Wenn man nur das Eine erwägt, wie viele Eltern, durch die großen Erleichterungen verführt, welche hier ausſchließlich die Theologen genießen, ihre Söhne ohne alle Prüfung ihrer perſönlichen Neigung und Talente dem geiſtlichen Stande widmen, ſo müßte man ſich von der Nothwendigkeit einer ſolchen Veränderung überzeugen.

Zu leicht habe ich es mit der Hintanſetzung der philologiſchen und andern poſitiven Studien gegen die philoſophiſchen genommen, welche zur Zeit der Verfaſſung dieſes Aufſatzes im hieſigen Seminar herrſchte. Dieß hat ſich inzwiſchen angefangen zu verändern. Die Philoſophie ſelbſt wird jetzt in mehr hiſtoriſchem Geiſte ſtudirt, die Theologie ebenfalls.

Die wahre Stellung der Straußiſchen Anſicht zur Religion habe ich milder angegeben, als ich es jetzt thun würde. Man dachte damals über Vereinbarkeit der Vorſtellung und des Begriffs auf philoſophiſcher Seite anders als jetzt; theils weil die Speculation ſelbſt in dieſem Puncte ungründlich war, theils weil man noch wenig Erfahrungen gemacht hatte. Ich könnte zwar in einem gewiſſen Sinne noch heute ſagen: Strauß kämpft nicht gegen, ſondern für die wohlverſtandenen Intereſſen der Religion u. ſ. w.; es liegt mir aber nichts daran, wenn mir jemand ſtreitig macht, daß, was nach der Kritik der Mythen zurückbleibt,

noch Religion zu nennen ſey. Es gehört zwar auch zum Guten ein Glaube, und zwar ein viel höherer und ſtärkerer, als zu der eigentlich ſogenannten Religion; mir iſt es aber höchſt gleichgültig, ob man mich, wenn ich das Gute will und thue, darum glaubig und religiös nennt oder nicht; oder richtiger, es iſt mit dieſem Titel, wie ſich jetzt die Sachen geſtaltet haben, eben nicht viel Ehre abzheuben und man kann leicht darauf verzichten. Eine Ehre iſt es jetzt, wenn man von Jemand ſagen kann: er wird verdächtigt, verläumdet, ſeine Treue mit Undank belohnt, er wird verfolgt, zurückgeſetzt, entlaſſen; und dieſe Ehre hat Strauß genoſſen.

Dieſem Aufſatze folgt ein Sendſchreiben für die Halliſchen Jahrbücher mit dem Titel: Ueber allerhand Verlegenheiten bei Beſetzung einer dogmatiſchen Lehrſtelle in der jetzigen Zeit. Dieſe kleine Expectoration macht auf neue Gedanken und tiefere Begründung vorhandener keinen Anſpruch. Ich hoffte damals, ſie könnte vielleicht für ein freiſinniges Urtheil, das nur durch den Nebel, welchen die Leidenſchaft und die ſchiefe Reflexion auf ſolche praktiſche Fragen werfen, hindurchzudringen nicht genugſam orientirt ſey, einiges Moment haben und ſo nicht ohne alle Wirkung bleiben. Sie erſchien zu ſpät und auch ohnedieß hätte ich wohl zu erfahren bekommen, was ich in dem Aufſatze ſelbſt einräume: daß die Philoſophie unmittelbar praktiſch nicht zu wirken berufen ſey. Nur iſt dazu ſogleich hinzuzuſetzen und es iſt ein

Mangel der Darſtellung, daß es nicht geſchehen iſt: die Philoſophie hat unmittelbar allerdings keinen praktiſchen Beruf, wohl aber wird ſie, wenn ſie als allgemeine Bildung in die Maſſe zurückgeſtrömt iſt, eine ungeheure Macht, von welcher man gar nicht mehr fragen kann, ob ſie auch praktiſch wirken könne und dürfe, weil ſie die Praxis ſelbſt iſt. Eine ſolche Macht wurde z. B. die Kantiſche Anſicht der Dinge, ſie beſetzte beinahe ein halbes Jahrhundert lang die meiſten Staatsdienerſtellen, und liegt noch dem Denken der Maſſe der Gebildeten zu Grunde. Die Zeit, wo die Hegel'ſche Philoſophie, d. h. nicht ihr Buchſtabe, ſondern ihr Geiſt in ſeiner unendlichen Entwicklungsfähigkeit, eine ſolche Macht werden wird, wird ſo ſicher kommen, als der künftige Tag. Die Stärke der Reaction verkündigt ihren Sieg, denn wenn eine Lampe verlöſchen will, ſtinkt ſie. Uebrigens war mir auch bei dieſer Arbeit die Frage über Vereinbarkeit oder Unvereinbarkeit des Begriffs und der Vorſtellung noch nicht ſo klar, wie jetzt. Durchſchneiden läßt ſich zwar, wie ehrlich man hierüber denken mag, nicht. Mögen die philoſophiſch Gebildeten über ihren Widerſpruch mit der Kirche ſo aufrichtig ſeyn, als ſie wollen, ein Austritt aus ihr wäre nichts als ein kindiſcher Scandal; und Theologen, welche in dieſen Widerſpruch gerathen, wird nach wie vor die Nothwendigkeit treiben, geiſtliche Aemter zu bekleiden. Hier iſt durchaus keine Hilfe, als daß man vor der Hand begreift, wie der Proteſtantismus ſelbſt der lebendige Widerſpruch iſt, eine

Kirche zu ſeyn und doch die Bedingungen einer über alle kirchliche Begrenzung hinausgehenden Bildung in ſich zu tragen. Wer aber dieß begreift — und es iſt nicht ſchwer zu begreifen, denn es liegt auf flacher Hand, — der wird ſich auch überzeugen, daß es die Plattheit aller Plattheiten iſt, wenn man ſo diſtinguirt: freie Anſichten ſind zu dulden, aber wer als Kirchenlehrer angeſtellt werden ſoll, darf ſich nicht von der kirchlichen Lehre entfernt haben. Unſere Abweichungen von der Kirchenlehre haben ſich nicht neben und außer dem Proteſtantismus, ſondern in ſeinem Schooße gebildet, der proteſtantiſche Geiſt iſt kein ſtarrer Stein, ſondern eine lebendige Kraft, welche fortwächſt und ſicher noch mit ihren Wurzeln den Stein, an den ſie freilich noch gebunden iſt, Kirche und Autorität nämlich, in Stücke ſprengen wird.

Hierauf laſſe ich alſo die kritiſchen Arbeiten aus dem Gebiete der bildenden Kunſt folgen. Sie ſchlagen alle mit wiederholten Schlägen auf Einen Punkt: keine Transcendenz, keine Mythen, keine Allegorie, ſondern Geiſt der Wirklichkeit! Man wird nachſichtig ſeyn, wenn daſſelbe Pathos in immer neuen Wendungen ſich ausſpricht, wenn z. B. dreimal (in der Kritik der Fauſt-Literatur komme ich abermals darauf zurück) von dem Unterſchied zwiſchen der Allegorie und der wahren Geſtalt des Schönen die Rede iſt, wenn ich mehr als Einmal meine Ueberzeugung von der Zeitwidrigkeit der Mythenmalerei an dem jüngſten Gericht von Cornelius auseinanderſetze — ꝛc.

Ich war ja und bin noch mit dieſen Ueberzeugungen, deren Wahrheit ein Kind einſieht, bei den Künſtlern ein Prophet in der Wüſte. So drang z. B. von allem dem, was ich hierüber ſeit Jahren wiederholt habe, zum erſtenmal, da bei Gelegenheit der belgiſchen Bilder einer der wenigen denkenden Künſtler in den Jahrbüchern der Gegenwart Anſichten ausſprach, die mit den meinigen zuſammentreffen, etwas nach München und erregte eine ſolche Ueberraſchung, daß die confuſe dortige Kunſtkritik nichts zu thun wußte, als in der allgemeinen Zeitung ſo ungebildet, als man es nur erwarten konnte, zu ſchimpfen.

Was ich in der Anzeige der Rambourſchen Aquarell-Copieen und der Hallmanniſchen Schrift über die Münchener und Düſſeldorfer Schule geſagt habe, macht keinen Anſpruch auf Vollſtändigkeit; einiges in der letzteren Anzeige dient zur Ergänzung von Mängeln der erſteren, wie namentlich die Bemerkung, daß die Münchener Schule mehr das hat, was man Styl nennt. Schnorr wußte ich nicht recht zu charakteriſiren; irre ich nicht, ſo kann man von ihm ſagen, daß er bei vielem Trefflichen in Charakteriſtik, Compoſition, Zeichnung von einer gewiſſen obligaten und ſentimentalen Behandlung nicht frei iſt. Zu dem Charakter der Düſſeldorfer Schule gehört weſentlich das große Gewicht, das ſie auf die äußere Ausſtattung, beſonders auf mittelalterliche Garderobe legt, wodurch das Innere, das ſie abſtract und ſentimental zu behandeln geneigt iſt, und das Aeußere, das ſie mit concreter Gelehr-

ſamkeit ausarbeitet, unorganiſch auseinanderfällt. Einen großen Fortſchritt über die luftigen und lyriſch abſtracten Anfänge der Schule hinaus hat Leſſing gemacht, der den Namen eines großen Malers vollkommen verdient. Ich hätte mehr über ſeinen Huß ſagen ſollen; freilich hatte ich ihn damals noch nicht geſehen. Er bleibt in dieſem Werke allerdings der eigenthümlichen Beſchränkung der Schule auf das Innerliche, die handlungsloſen Zuſtände, das Pſychologiſche treu und gibt uns nicht die ſtürmiſche Bewegung des Concils, ſondern eine Situation vor demſelben, worin er ſich als Meiſter in Charakterköpfen zeigen kann, denen die zu erwartende Handlung erſt als verhaltener Zuſtand vor dem Ausbruch aus den Augen ſieht. Es iſt aber, innerhalb dieſer Schranken genommen, eine wahrhaft großartige Gruppe, ein Werk der tiefſten Seelenmalerei.

Ich bedaure, daß der letzte zu der Abtheilung über Kunſt gehörige Aufſatz in den zweiten Theil verlegt, und ſo getrennt werden mußte, was in dieſe Rubrik zuſammengehört. Ein Ueberſehen während des Druckes iſt daran ſchuldig, und es thut mir doppelt leid, daß die Sache nicht mehr zu ändern war, da hiedurch der zweite Theil an Bogenzahl größer geworden iſt.

Die Kritik der Literatur über Goethes Fauſt iſt ſehr wenig höflich ausgefallen. Man wird billig einem Manne, der dieſen Augiasſtall zu miſten unternahm, einige Ungeduld nachſehen; auf einen groben Klotz gehört ein

grober Keil. Wie entrüſtet ich aber hier gegen die rein ſpeculative Behandlung eines Kunſtwerks, gegen das ſtoffartige Aufſuchen philoſophiſchen Inhalts ſtatt äſthetiſcher Kritik auftrat, ich war ſelbſt dennoch nicht ganz frei von dieſer Auffaſſungsweiſe. Es iſt in dieſer langen Reihe von Beurtheilungen viel zu wenig Kritik des Gedichts als eines gewordenen, wie es in ſeinen ungleichzeitigen, fragmentariſch verbundenen Schichten aus dem Dichter, dem Unterſchiede ſeiner Entwicklungsſtufen und der Gunſt oder Ungunſt des ihm eingebenden Genius zu erklären iſt. Es war in mir ſelbſt noch weit zu viel unächte Pietät. Daher habe ich Weiße's Werk, die einzige äſthetiſche Kritik, in denjenigen Partheien, wo er von den Fugen und Nähten der ungleichzeitigen, mehr oder minder gelungenen Stücke ſpricht, viel zu flüchtig beurtheilt. Freilich hatte er mir die Freude an ſeinem Werke durch die ſchiefe Auffaſſung des Grundgehalts verdorben.

Auch den Mangel hat meine Kritik, daß ich das Gedicht viel zu wenig als Ausdruck ſeiner Zeit in's Auge gefaßt habe, wie es den innerſten Nerv jener merkwürdigen Revolution des europäiſchen, zunächſt des deutſchen Geiſtes gegen Ende des 18ten Jahrhunderts ſo durchſichtig zu Tag legt. Nur berührt iſt dieſer Punkt in der Kritik von Weber's Schrift, Band II, S. 414. Die Wiſſenſchaft war verknöchert in Dogmatismus und Formalismus; die jugendlichen Geiſter fühlten dieß und ſchmachteten nach den „Brüſten, den Quellen alles Lebens, an denen Himmel

und Erde hängt, dahin die welke Bruſt ſich drängt"; aber kein Laut kam ihnen im weiten Reiche der damaligen Schulwiſſenſchaft entgegen, dieſe hatte noch keine Ahnung von einer Erkenntniß, welche eſſentiell, welche im Bewußtſein der Einheit des Denkenden und Gedachten begründet zugleich das dialektiſche Moment der verſtändigen Trennung und ihrer Auflöſung als Methode in ſich aufnehmen könnte. Daher mußte der Drang nach Wahrheit ſich überſtürzen, daher wurde alle Methode, wurden alle Mittel des Erkennens verachtet und ein ungeduldiger Myſticismus ſuchte die Wahrheit mit Gewalt zu erobern. Man wollte, da man jede Vermittlung verachtete, unmittelbar erkennen. Auf dieſem Punkte ſteht Fauſt, dies iſt der Grund ſeiner Zauberei, die ihm „durch Geiſtes Kraft und Mund manch Geheimniß kund thun" ſoll. Man nehme dazu den Famulus Wagner und des Mephiſtopheles Geſpräch mit dem Schüler, ſo hat man den ganzen Zuſtand der damaligen obligaten, d. h. insbeſondere akademiſchen Wiſſenſchaft, ehe die neue Philoſophie ſeit Kant mit jugendlichem Athem ihn erneuert hat. Nehmen wir nur ein Beiſpiel aus der Naturwiſſenſchaft. Man hatte eine nach äußeren Kennzeichen rubricirende, claſſificirende Botanik und Zoologie; der dürſtende Geiſt tieferer Talente forderte aber ein inneres Band. Wir haben jetzt eine organiſch phyſiologiſche Erkenntniß der Pflanze und der Thiergeſtalt in ihrem Bau und der Stufenleiter ihrer wechſelnden Formen: eine ſolche Erkenntniß ſucht Fauſt, die Wiſſenſchaft reicht ſie ihm nicht,

ſo verachtet er dieſe und will durch einen Gewaltſtreich, durch Zauber unmittelbar in's Innere der Natur eindringen. Hier begreift man, warum Schelling in ſ. Meth. d. akadem. Stud. unſer Fragment als „das eigenthümliche Gedicht der Deutſchen begrüßte, das einen ewig friſchen Quell der Begeiſterung eröffne, welcher allein zureichend war, den Hauch eines neuen Lebens über die Wiſſenſchaft zu verbreiten.“ Schelling durfte aber den Fauſt nicht nur als den Propheten des großen Prinzips der Identitäts-philoſophie begrüßen, ſondern es iſt ebenſo natürlich, daß er ihn auch als Schutzpatron der Mängel dieſer Philoſophie willkommen hieß. Schelling verachtete, wie Fauſt, die verſtändige Vermittlung in der Wiſſenſchaft, weil die bisherige nur zu Verſtandes-Relationen geführt hatte; Fauſt citirt den Erdgeiſt und ſinkt vor der rieſengroßen Erſcheinung nieder: Schelling's Identitäts-Prinzip iſt „wie aus der Piſtole geſchoſſen“ durch die intellectuale Anſchauung da, und der Gedanke ſinkt von dem vorgeblichen Verſuche, in dieſen dunkeln Grund ſeine Linien zu ziehen, ermattet nieder; Fauſt wirft ſich überdrüßig in's Leben und meint mit genialem Uebermuth ſeinen Schaum abſchöpfen zu können, ohne von den Rädern ſeines ſittlichen Complexes gepackt zu werden: die Schelling'ſche Philoſophie diente den Romantikern zum Schilde, denen Sittliches und Unſittliches nur als ſchönes Schattenſpiel des Selbſtgenuſſes dienen ſollte.

Wie nun die Wiſſenſchaft, ſo ſehnte ſich auch das Leben nach einer Umgeburt. Dieſe Sehnſucht theilte ſich in

zwei Formen. Der subjective Deutsche suchte Freiheit von den Banden einer veralteten Convenienz und einer Moral, welche die Rechte der Persönlichkeit nicht in Rechnung nahm, freie Bildung durch freien Genuß und freie Thätigkeit; aber er stürzte mit den veralteten Gesetzen auch die ewig wahren um und wußte die abstracte Freiheit der Persönlichkeit nicht mit dem vernünftigen und besonnenen Eingehen in die Bedingungen des Lebens, dem Gesetze der Nothwendigkeit, mit Zucht und Gehorsam zu vereinigen; die übersprudelnden Jünglinge der Sturm- und Drang-Periode standen daher an einem Abgrund, in welchem mehr als Einer von ihnen verloren ging. Es war kein Epicureismus, man suchte unbegrenzte Thätigkeit so gut wie unbegrenzten Genuß. Goethe meinte Kunst, Poesie, Naturforschung und die Verdienste des Staatsmanns in sich vereinigen, Tasso und Antonio zugleich seyn zu können, nannte sich eine Legion, von hundert Welten trächtig, er wollte wie Faust der Menschheit Krone erringen. Auch dieß war ein Abgrund. An diesen Abgrund führt Mephistopheles den Faust; aus Reminiscenzen der Jugendsünden jener Brausezeit ist die vermessene Wette mit Mephistopheles, die Liebesgeschichte mit Gretchen, ist zum Theile die Figur des Mephistopheles, ist die Walpurgisnacht, in welcher der concentrirte hautgoût der Liederlichkeit qualmt, mit hellem und sittlich überblickendem Geiste zusammengesetzt. Die Absicht ist, Faust durch Schuld und Reue zur Besinnung, zur männlichen Versöhnung mit dem Leben, zu jener Durchbildung der

Persönlichkeit zu führen, welche sich beschränkt und doch frei bleibt, welche nicht fürchtet, die innere Poesie, die edle Unzufriedenheit im Philisterium einzubüßen.

Die andere Form jenes Drangs nach neuem Leben fiel dem französischen Volke zu, die Umschaffung des objectiven Lebens, des Staats. Derselbe Jugendrausch wie dort in engerer Sphäre wußte hier wohl zu zerstören, aber nicht zu bauen. Diese Gestalt der Revolution nahm Goethe gar nicht auf, gegen diese Welt war er versteinert; und doch ist es Faust und niemand anders als Faust, der seit Rousseau bis auf George Sand im französischen Geiste spukt. Freilich kann man auch sagen, Faust sei einmal ein Deutscher und jener französische Störenfried müsse ein Milchbruder von ihm sein, den er vergessen habe. Goethe gedachte im zweiten Theil seinen Helden in höhere, bedeutendere Sphären zu führen, aber er hat es schlecht genug angegriffen.

Wollte man Faust in die geforderte politische Lage bringen, ohne die Einheit der Zeit zu sehr zu verletzen, so ließe sich hiezu der Bauernkrieg benützen, diese einzige Erscheinung in der Geschichte des deutschen Volkes, welche, getragen von den reinsten und edelsten Ideen über Freiheit und Menschenrecht, an der Unreifheit der Zeit, an der inneren Unfreiheit der kirchlichen Reformatoren, welche hier geradezu in Schlechtigkeit überging, aber auch an der Wildheit schrankenloser Rachsucht und an der Uneinigkeit, wodurch die Unternehmung sich selbst trübte, tragisch gescheitert

iſt. Der Bauernkrieg wäre eine Situation, welche alle Ideen der ſpäteren politiſchen Revolution, ſelbſt die neueſten des Communismus nicht ausgeſchloſſen, im Keime enthält; ſie wäre ſymboliſch in dem erlaubten Sinne, durch welchen die Wahrheit, die individuelle Haltung und der hiſtoriſche Charakter der wahren Poeſie nicht aufgehoben wird. Der Bauernkrieg wäre nur deßwegen ein Symbol der modernen Revolution, weil er wirklich der Anfang derſelben iſt. Fauſt nun müßte vorher von der Reformation ergriffen und begeiſtert ſein und würde mit Jubel dieſe Frucht derſelben, das Erwachen der politiſchen Perſönlichkeit im Volke begrüßen, er würde als Anführer an die Spitze einer Bauernſchaar treten. Seinem Enthuſiasmus müßte der Dichter die Züge des Feuergeiſts jener Zeit, deſſen Schwert die Rede und deſſen Rede ein Schwert war, des Ulrich von Hutten, leihen. Jetzt würde Mephiſtopheles ſeine alte Rolle fortſetzen. Die Situation wäre wie gemacht dazu. Er würde bald an Fauſt's Hitze noch ſchüren und ihn dadurch zu wirklichen Ungerechtigkeiten, zu Handlungen der Grauſamkeit hinreißen, wozu ihm ſeine Stellung alle Gelegenheit böte; bald würde er ſeinen Enthuſiasmus verhöhnen und verlachen und ihm die ganze Unternehmung als einen Ausbruch thieriſcher Begierden in den Staub herunterziehen. Er würde zugleich die Bauern zu Greuelthaten hetzen, ſein Werk wäre es, wenn ſie zuerſt auf reiche Klöſter losſtürzen, die Keller ausſaufen, die Pfaffen caſtriren u. ſ. w. Würde nun Fauſt, durch dieſe

Verunreinigung des Werkes zurückgeſchreckt, ſich in die Einſamkeit zurückziehen, und, wie früher ſchon in Wald und Höhle, wieder der reinen Betrachtung ſich weihen, ſo ſtellte Mephiſtopheles ſich wieder ein und ruhte nicht, bis er ihn zurückgelockt hätte. Endlich aber, nach neuen Verirrungen der Unbeſonnenheit, der abſtracten Begeiſterung, welche rückſichtslos die Wirklichkeit verletzt, müßte Fauſt erleben, daß die Unternehmung ſcheitert, und daß er ſelbſt mit abermals getrübtem Gewiſſen daſteht. Jetzt würde er ſich ſagen, daß das ganze Werk ein unreifes war und den Vorſatz faſſen, ehe er wieder mit ſolcher Haſt in die Wirklichkeit übergreife, ſein Inneres durch neue, anhaltende Beſchäftigung mit ſich ſelbſt erſt noch tiefer zu bilden und zu reinigen. Dieß wäre dann der Schluß des Gedichts, nach meiner Anſicht der einzig mögliche und richtige. Eigentlich abgeſchloſſen kann das Drama nicht werden, das habe ich in meiner Kritik dieſer Literatur hinlänglich bewieſen. Die Verſöhnung des Idealismus und Realismus in Denken und Handeln, wohin das Ganze ſtrebt, kann nur als Perſpective in Ausſicht geſtellt werden, theils weil Fauſt überhaupt nicht der Held der Verſöhnung, ſondern der Entzweiung iſt, theils weil die Darſtellung der Verſöhnung als eines ruhenden, fertigen Zuſtandes ebenſo philoſophiſch unwahr als poetiſch matt wäre. Jener Schluß nun würde dieſe Perſpective gewiß in der richtigen Weiſe eröffnen. Was Fauſt als einzelne Perſon betrifft, ſo würde er ein Handeln mit männlicher Beſonnenheit, mit Anerkennung

der Grenze und des Maaßes als künftige Aufgabe anſehen. Zugleich würde das Gedicht den Haupt-Faden nicht ganz fallen laſſen, der ſich ja weſentlich durch das Ganze hindurchziehen ſoll, nämlich Fauſt's Wiſſenstrieb und denkende Natur, wodurch er ſich von jedem andern dramatiſchen Helden unterſcheidet und jedes gegebene Verhältniß in das Bewußtſein und den Gedanken zu erheben ſucht. Durch reineres Denken künftig ſein Handeln zu reinigen wäre ſein wohlbegründeter Vorſatz. Man würde nun mit Leichtigkeit einſehen, daß Mephiſtopheles und der Herr, Fauſt und Mephiſtopheles in ihren Wetten je beide ſowohl gewonnen als verloren haben.

Allein Fauſt iſt nicht blos dieſer Einzelne, er iſt der ſtrebende Menſchengeiſt, er iſt beſtimmter der ſtrebende Geiſt in der großen Kriſe des 18ten Jahrhunderts, da dem Bewußtſein zuerſt ſeine ſubjective Unendlichkeit aufging, er iſt noch näher gefaßt dieſer Geiſt in der beſonderen Beſtimmung des deutſchen Naturells. Nun würde er aber durch die letzte politiſche Situation, obwohl ſie der deutſchen Geſchichte angehört, vermöge ihrer vorbildenden Beziehung auf die franzöſiſche Revolution ſtark in den franzöſiſchen Charakter übergehen. Der Schluß jedoch wäre, daß der franzöſiſche Charakter zwar raſch und entſchloſſen handelt, aber ſich überſtürzt und die Früchte nicht ärndtet, weil die innere Bildung, aus welcher die That fließt, nicht rein und reif iſt. Es würde in Ausſicht geſtellt, daß vielleicht das deutſche Volk, das ſo lange in politiſchem Schlummer

begraben nur in den Bergwerken der inneren Bildung arbeitete, einſt noch beweiſen werde, daß es auch handeln kann, daß aber ſeine Handlung reiner und fruchtbarer ſein wird, weil eine lange, gründliche, tiefe Bildung des Denkens dieſer Handlung voranging. So wäre dieſer Fauſt und dieſer Schluß ein Vorbild und Zeichen unſerer Hoffnungen und Zukunft.

Wie wenig mir ſolche, in der Idee dieſer Tragödie ganz nothwendig begründete Conſequenzen bei der Abfaſſung dieſer Kritiken-Reihe ſchon klar waren, beweist namentlich die Bemerkung Th. II, S. 212, wo behauptet wird, rein praktiſche Situationen, wie die eines Feldherrn oder Herrſchers taugen für den Helden nicht, weil innere Zerwürfniſſe ſein eigentliches Pathos ſeien. Fauſt muß freilich Alles, was er angreift, hoch und geiſtig faſſen, ja in's Excentriſche treiben und eben dadurch ſich in Schuld verſtricken, allein der Uebergang in das Leben und die Handlung iſt ja gerade ſeine Beſtimmung und ſein Ziel. Monarch freilich durfte er nicht werden, aber aus andern Gründen; ſollte er übrigens je einen Thron beſteigen, ſo müßte er aus allzugroßem Liberalismus, wo er auf der einen Seite Gutes ſtiftet, auf der andern Seite das Recht verletzen. Goethe hat etwas der Art in den fünften Act aufgenommen, die Zerſtörung der Hütte von Philemon und Baucis, aber dieß iſt ſo trüb allegoriſch, wie nur etwas in dieſem zweiten Theile; auch benützt Mephiſtopheles die Schuld, welche Fauſt durch dieſe That der Ungeduld auf ſich

lädt, gar nicht für ſich als Hauptgrund ſeines vermeintlichen Gewinns der Wette. Ferner habe ich in derſelben Bemerkung S. 212 gar nicht hervorgehoben, daß Fauſt, wenn er etwa in die Situation des Künſtlers gebracht werden ſollte, nothwendig in die Zeit einer Kriſe ſtreitender Kunſtprinzipe verſetzt werden muß, denn er iſt einmal der Held des revolutionirenden Geiſtes. Goethe ſelbſt hat dieß wohl gefühlt, da er ihn allegoriſch benützt, den Gegenſatz und die Verſöhnung des Claſſiſchen und Romantiſchen in ſeltſamen Bildern darzuſtellen, freilich in derſelben troſtloſen Art, worin dieſer ganze zweite Theil, der in allen Zügen ähnliche Bruder der Wanderjahre Wilh. Meiſters, verfertigt iſt. Die ganze Sache iſt allerdings deßwegen ſchwierig und faſt unausführbar, weil eine ſolche Kriſe in der Zeit, in welcher Fauſt ſpielt, noch gar nicht vorhanden war, alſo die Zeit-Einheit zu gewaltſam zerriſſen werden muß. Doch im Keime bereitete ſich dieſe Kriſe damals allerdings vor; die humaniſtiſchen Studien, die Kenntniß der Alten drangen ein, wirkten mit der Reformation gemeinſam, die aſcetiſche Bildungsform des Mittelalters zu zerſtören, unterbrachen aber auch auf lange Zeit die Fortbildung der einheimiſchen Poeſie. Man müßte Fauſt mit dieſen Beſtrebungen, mit Melanchthon, Reuchlin, Eraſmus in Zuſammenhang bringen, wenn man einen Anknüpfungspunkt finden wollte, um jene künſtleriſche Kriſis vorbildlich in ihm darzuſtellen, ohne den geſchichtlichen Boden zu verlaſſen und dadurch den Helden in eine Allegorie zu verflüchtigen. —

Ueberſieht man den zweiten Theil von Goethe's Fauſt, ſo hat man ſo ziemlich Alles beiſammen, was in dem Bildungsgange des Dichters ein weſentliches Moment bildete, einem Bildungsgange, der allerdings ſo bedeutend war, daß ihn Goethe als Symbol allgemeiner Bildungswege hinſtellen durfte. Der erſte Act ſcheint unter ſeinen abſtrufen Allegorieen die letzten jugendlichen Brauſe-Jahre zu verſinnbildlichen, welche der Dichter mit dem Herzoge von Weimar verlebte, jene Zeit, wo er ſo manche edle Stunde im Dienſte von Liebhabertheatern, Maskeraden u. dergl. vergeudete, während ſein Inneres in dunkler Gährung die jugendliche Wildheit der Sitten abzulegen, die naturaliſtiſche Jugendpoeſie auszuſcheiden und die geläuterte Kunſtform durch das Studium der antiken Dichtung aufzunehmen ſtrebte; ein Verſuch, der noch nicht gelingen konnte, weil das Verhalten des Dichters noch zu pathologiſch war (Heraufbeſchwörung der Helena, Fauſt's ſtürmiſcher Verſuch, ſie gewaltſam an ſich zu reißen; die Erſtarrung Fauſt's am Ende dieſes Acts iſt wohl auf die trübe Verſtimmung des Dichters zu deuten, ehe er nach Italien reiste). Dieſe ganze Situation iſt aber ſo gut als gar nicht benützt. Die Reinigung der Perſönlichkeit durch das Leben in den höchſten geſelligen Kreiſen, wie es auch innerlich gähren und ſtürmen mag, iſt im Taſſo ganz anders und wahrhaft poetiſch dargeſtellt. Der zweite Act ſcheint den wirklichen Uebergang zur Läuterung der Phantaſie und ganzen Subjectivität durch Aneignung des anti-

ken Geiſtes und Kunſtgefühls zu bezeichnen, im Dichter durch die Reiſe nach Italien vermittelt. Naturphiloſophiſche Studien ziehen ſich dazwiſchen, wie ſie den Dichter in Italien neben ſeinen Kunſtſtudien beſchäftigten. Der Homunculus iſt wohl die geiſtloſe Philologie im Gegenſatz gegen die wahre Verjüngung des Alterthums. Der dritte Act umfaßt dann die wirkliche Verſöhnung des romantiſchen Gemüths mit der plaſtiſchen Form, der vierte und fünfte erhebt ſich in die politiſche Sphäre, wobei dem Dichter ſeine miniſterielle Thätigkeit für Bergbau, Induſtrie u. ſ. w. vorſchweben mochte. Es ſind hiemit allerdings alle wichtigeren Situationen gegeben, in welche der Held noch zu führen war, aber wie?

Sehr derb bin ich mit Euk umgegangen; ſeine Briefe waren aber auch gemacht, eine eiſerne Geduld zu brechen. Ich ſpreche eine gewiſſe Empfindung, hart gehandelt zu haben, nur hier aus, — dem H. Leutbecher habe ich es nicht beſſer gemacht —, weil der tragiſche Tod des Unglücklichen jetzt Mitleid erregen muß. Allein das Wort: de mortuis non nisi bene gilt in der Literatur nicht. Die hyperphiloſophiſche Schrift von Hinrichs habe ich aus Achtung vor den bekannten Geſinnungen dieſes Mannes wie eine eingeſehene und bereute Jugendſünde behandelt. Ich ſuchte eine glimpfliche Form und dieſe bot ſich als die gefälligſte dar. Freilich hat Hinrichs in ſeiner Schrift über Schiller ſie nicht gerechtfertigt, denn dieſe hält ſich noch in derſelben falſchen Manier des Conſtruirens. Was Einzel-

heiten betrifft, ſo wäre wohl Einiges zu berichtigen. So habe ich z. B. in der Kritik von Falk's Schrift gegen den vielen Mißbrauch, der mit den Worten des Mephiſtopheles: Grau, theurer Freund, iſt alle Theorie u. ſ. w. getrieben wird, geltend gemacht, daß dieß Worte des Teufels ſeien, der den Schüler verderben will. Allein der Dichter macht hier offenbar ſelbſt den Schalk und hat ſeine Freude an ſeinem Mephiſtopheles; es liegt über der ganzen Stelle ein Zwielicht; Goethe ſpricht unverkennbar in dieſen Worten ſeine eigene Ueberzeugung aus, doch ſo, daß ihm unbeſtimmt vorſchwebt, etwas Gefährliches und Unwahres müſſe neben dem Wahren darin liegen. Daher habe ich in der jetzigen Redaction die Worte beigeſetzt: Mephiſtopheles hat zwar immer halb Recht und ſo auch hier, aber auch um kein Haar weiter. Ich habe mir, wie ich oben ſchon geſagt, überhaupt erlaubt, an einigen Stellen, da ich mich doch zu einer eigentlichen Umarbeitung nicht berechtigt glaubte, durch ſolche Einſchiebſel zu berichtigen und zu ergänzen. Ueber den zweiten Theil hat ſeither auch der gediegene Rötſcher geſchrieben. Allein ich geſtehe, daß mir nicht weiter möglich iſt, mich mit ſolcher unfruchtbarer Deutung unfruchtbarer Räthſel zu beſchäftigen und die müden Leſer mit einer reſultatloſen Prüfung derſelben zu behelligen. Ich achte Rötſcher hoch, aber hier gehen unſere Wege ganz auseinander. Ich leſe nichts mehr über dieſen zweiten Theil des Fauſt.

Wenn irgendwo die Verſchiedenheit der Empfindungs-

weiſe im ſüdlichen und nördlichen Theile Deutſchlands in die Augen ſpringt, ſo iſt es darin, daß auch nicht eine einzige Stimme aus dem Norden kam, welche Zeugniß gegeben hätte, daß man dort von Ed. Mörike auch nur Notiz genommen hätte. Die Berliner Jahrbücher ſchlugen mir ſogar die Kritik ſeines Romans zurück; ich brachte ſie glücklich noch in den Halliſchen unter. Die Anzeige dieſes Romans und der Gedichte mag den Beweis ſelbſt führen, daß ich dieſes ſtehengebliebene, obwohl große Talent nicht überſchätze. Allerdings wird man bemerken, daß mein Urtheil über die Romantik zur Zeit der Abfaſſung dieſer Kritik noch nicht gehörig reif war. Das ſeltſame Schattenſpiel, das Theobald und Larkens aufführen, hat ſehr ſchöne Bilder, aber die wunderliche, auf Traumwolken ſchwebende Erfindung der ganzen Situation dieſes kleinen phantaſtiſchen Drama's hätte ſchärfer beurtheilt werden ſollen. Die komiſche Figur Wiſpels iſt ebenfalls zu ungetheilt gelobt, er iſt doch ziemlich nebel- und ſkizzenhaft und bedarf der ergänzenden perſönlichen Anſchauung der mimiſchen Schnurren, mit denen Mörike dieſe Figur in vertrauten akademiſchen Kreiſen heimiſch gemacht hatte. Aber Einzelnes, und nicht wenig Einzelnes von Mörike iſt vollendet poetiſch und wiegt Bände der anderen neueren Dichter auf; das Beſte gehört der naiven Poeſie an, und hier iſt eben die Grenze zwiſchen dem ſüddeutſchen und norddeutſchen Urtheil; das letztere liebt Pathos und rhetoriſche Wirkung

und ſucht das Naive zwar ebenſo auf, wie der Sentimentale immer das Naive ſucht, aber auch nur, um es da zu finden, wo nicht ſowohl Naivität als vielmehr künſtliche Reproduction des naiven Scheines iſt. So hält man z. B. im Norden gewöhnlich Hebel's allemanniſche Gedichte für naiv und ächt volksthümlich, wo doch jede Spur der Härte und geſunden lieblichen Rohheit des im engſten Sinne naiven Liedes, des Volksliedes, fehlt.

Mörikes Bruch und Stocken iſt auf dem Punkte zu ſuchen, wo er aus der Romantik ſich in die geſunde Kunſtform des immanenten Ideals zu erheben ſucht und doch mit dem einen Fuße im Traume, im Mährchen und in der Schrulle ſtehen bleibt. Allerdings iſt auch die Sphäre der vernünftigen Wirklichkeit, in welche ſich ſein Roman unvollkommen erhebt, eine ſolche, welche, bereits von früheren Dichtern, am meiſten Goethe, durchgearbeitet, offenbar in der Kunſt der neueren Zeit bedeutenderen, objectiveren Sphären weichen ſoll; die Bildungskämpfe des Subjects in ſeinen Privatzuſtänden ſind jetzt genug dageweſen, wir wollen Völkerkämpfe ſehen. Aber wir haben eben die neue Poeſie noch nicht, können ſie noch nicht haben; ſo dürfen wir uns ja wohl an der ſtellenweiſen Herrlichkeit dieſes Abendhimmels erfreuen. Als Lyriker aber iſt Mörike in einzelnen Liedern abſoluter Dichter. Von der ſchwäbiſchen Gruppe der romantiſchen Schule hat er das Naive, von der norddeutſchen das traumhaft Phan-

taſtiſche, von der claſſiſchen Verzweigung unſerer letzten poetiſchen Blüthe das rein menſchliche, griechiſch ſchöne Gefühl Hölderlins, von Goethe die plaſtiſch edle Seelenmalerei in der Schilderung tiefer Empfindungskämpfe, aber hier verſagt ihm die Kraft der Vollendung und des Fortſchritts.

Herwegh hat den größeren, zeitgemäßeren Gehalt, iſt aber ſo bildlos und der Unmittelbarkeit, der Objectivität baar, welche auch von dem Lyriker zu fordern iſt, daß er als Dichter neben Mörike ganz hinunterfällt. Im Vaterlande hat er ſehr wenig Anklang gefunden, auswärts hat man meine Beurtheilung mancher Orten als hart und ungerecht aufgenommen. Eine Reihe von Einwendungen, welche jede Berückſichtigung verdienen, habe ich in die Beurtheilung des zweiten Theils der Gedichte aufgeführt und zu beantworten geſucht.

Mein Plan zu einer neuen Gliederung der Aeſthetik mag ſo lange ſich ſelbſt vertheidigen, bis ich Muße gewinne, ihn in einem Handbuche zur Ausführung zu bringen. Ich mochte mir nicht verſagen, dieſe vorläufige Ankündigung hier aufzunehmen, um das Intereſſe auf die künftige Ausarbeitung hinzulenken. Zugleich hoffe ich durch die Aufnahme derſelben einigen Beweis zu geben, daß mir die dialektiſche und architektoniſche Kraft nicht ganz abgeht, welche in den übrigen Arbeiten dieſer Sammlung, die eine durch die Leidenſchaft der Ueberzeugung, die andere durch

die auflösende Natur der Kritik häufig überfluthet ſein mag. Auch über den zum Schluſſe beigefügten Vorſchlag zu einer neuen Oper habe ich hier nichts mehr zu ſagen, als daß man es dem in das Techniſche der Muſik nicht eingeweihten Verfaſſer verzeihen möge, wenn er ſich zu wenig auf die ſpezielle muſikaliſche Durchführbarkeit einläßt. Er glaubt aber ſo viel Sinn und Verſtändniß der Muſik zu haben, um behaupten zu dürfen, daß der hier empfohlene Stoff von muſikaliſchen Motiven ſprudelt. Ob unſere Zeit einen Componiſten für einen ſolchen Stoff hat, iſt eine andere Frage, und der ganze Gedanke wird wohl ebenſo wie die Idee eines politiſchen Luſtſpiels ein frommer Wunſch bleiben. Aber ein frommer Wunſch iſt noch kein dummer Wunſch; Wünſche ſind auch Thatſachen, die Wünſche einer Zeit ſind die Seele einer Zeit.

Tübingen, den 30. Juli 1844.

Dr. Viſcher.

I.

Zur Theologie.

Dr. Strauß und die Wirtemberger.

(Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst. Jahrg. 1838. Nr. 57 ff.)

Strauß hat sich durch seine Schrift über das Leben Jesu den Befreiern des Geistes vom Buchstabendienste auf eine der Aufgabe des Jahrhunderts würdige Weise angereiht. Er gehört der Zahl jener repräsentativen Menschen an, welche die verschiedenen Radien eines langen Culturprozesses zu einem Brennpunkte vereinigen und, indem sie das Gegebene und Vorbereitende zu einem bestimmten Resultate abschließen, eben dadurch eine Reihe neuer Wirkungen eröffnen und schöpferisch auftreten. Zugleich theilt er mit allen ihm verwandten Vorkämpfern in der Geschichte des Geistes das Loos, daß diejenigen mitlebenden Generationen, die in einer dem Principe nach zurückgelegten und veralteten Gestalt des Geistes wurzeln, nur die negative Seite seiner Erscheinung aufzufassen vermögen, und, indem sie die positive Basis übersehen, in ihm nur einen zerstörenden Geist erblicken. Die Charakteristik, die ich hier versuchen will, ist nicht für diese Greise des Jahrhunderts, sondern für diejenigen, welche, selbst jugendlich, das Jugendliche und Freiheitskräftige in dieser Erscheinung anzuerkennen und öffentlich zu begrüßen wagen. Indem sie aus dem Privatleben dieses Mannes, das ich von Kindheit an fast durch alle seine Stationen aus der unmittelbarsten Nähe zu beobachten Gelegenheit hatte, so vieles aufnehmen wird, als für die Entwicklungsgeschichte

ſeines Geiſtes ein Moment bildet, hat ſie am allerwenigſten die Abſicht, diejenigen ſeiner Gegner zu widerlegen, welche in ihren Invectiven das wiſſenſchaftliche Gebiet verlaſſen, ihren Feind vor das Forum des Gewiſſens gezogen und durch eingeſtreute Winke ſeinen Privatcharakter verdächtigt haben: die wohlbekannte, althergebrachte Taktik des Fanatismus. Menzel hat in dieſer Richtung das Aeußerſte gethan, und die tolle Wuth der evangeliſchen Kirchenzeitung iſt gegen die Perfidie ſeiner verdächtigenden Seitenhiebe ehrlich zu nennen. Wer die tiefe Verworfenheit eines ſolchen Verfahrens nicht von ſelber fühlt, wer im Angeſichte der Oeffentlichkeit ſolche gebrandmarkte Waffen zu führen die Schamloſigkeit hat, mit dem hat weder die Literatur, noch die Geſellſchaft irgend ein weiteres Wort zu reden.

Der ſtrengen Wiſſenſchaft überlaſſe ich das Geſchäft, die Straußiſche Leiſtung aus der Geſchichte der Theologie und Philoſophie als nothwendiges Reſultat bisheriger Entwicklung zu begreifen: eine ſchöne Aufgabe für einen unbefangenen, über dem Einzelkampfe befangener Kritik ſtehenden Dogmenhiſtoriker. Ich abſtrahire von dieſer rein ſcientiviſchen Seite und frage: wie kam es, daß gerade dieſe Perſönlichkeit von dem Geiſte der menſchlichen Bildungsgeſchichte zu dem Organe berufen wurde, das jenes Reſultat ziehen ſollte? Welche Erziehung genoß, wie reifte dieſelbe zur Erfüllung ihrer Aufgabe heran? Es erhellt hier ſogleich, daß wir bei dem Individuum nicht ſtehen bleiben dürfen, daß wir vielmehr auf den Boden der näheren und weiteren Umgebungen hinausblicken müſſen, in welchem dieſes Individuum wurzelt und heranwuchs. Unſere Frage beſtimmt ſich alſo ſogleich weiter zu der andern: wie kommt es, daß gerade dieſer Theil von

Deutſchland und näher dieſe Provinz dem Vaterlande und der Menſchheit ein ſolches Individuum ſchenkte? Strauß iſt von ſeinen Landsleuten zuerſt und am zahlreichſten bekämpft worden; dies könnte man mir ſogleich als Beweis entgegenhalten, daß dieſe Frage gar nicht aufzuwerfen ſei. Strauß mag ſeine Anſichten geholt haben, wo er will, wird man mir einwenden, in Schwaben hat er ſie nicht geholt. Schwaben hat es freilich von jeher geliebt, ſeine edelſten Kinder zu verläugnen. Es hat Schiller erzeugt und fortgeſchickt, es hat Schelling und Hegel erzeugt und fortgeſchickt, es hat Strauß erzeugt und grauſam aus ſeiner Laufbahn geworfen. Es iſt nicht die erſte Mutter, die ihr eigen Kind verſtößt. Daß eine geiſtige Gemeinſchaft eine Erſcheinung, die aus ihrer eigenen Mitte hervorgegangen iſt, nicht anerkennt, daß ſie in dem reifen Produkte der in ihr ſelbſt gährenden Elemente dieſe nicht wiederfindet, daß ſie ihre eigenen Züge in ihrem Sohne nicht wiedererkennt, kann nur denjenigen befremden, der nicht begreift, wie das Gewordene zugleich etwas ſpecifiſch Neues ſein kann, das über die Subſtanz, aus der es hervorgegangen, hinausgeht und eben darum in einen Gegenſatz gegen dieſelbe tritt, weil dieſe ſelbſt bloß der Factor, nicht das Facit iſt. Kant erkannte in Fichte, Fichte in Schelling, Schelling in Hegel nicht den Vollender ſeines Princips. Statt uns durch die Befehdung, die Strauß gerade von ſeinen Landsleuten erfährt, in der Ueberzeugung, daß ſein Unternehmen nicht zufällig von Schwaben ausging, irre machen zu laſſen, werden wir vielmehr eben dieſen Widerſpruch in einem weiteren und allgemeineren begründet ſehen, in welchem die ſchwäbiſchen Zuſtände mit ſich ſelbſt ſtehen, einem Widerſpruche zwiſchen der Freiheit und Tiefe des Naturells, die im Einzelnen häufig zur erfreulichſten

Reife gedeiht, und einer Verknöcherung und Verſaurung, welche vielfach mit Recht getadelt wird, aber ſelbſt wieder nur die Kehrſeite beſſerer Eigenſchaften iſt. Jede wahre Charakteriſtik wird die Mängel ihres Gegenſtandes nur als die andere Seite ſeiner Vorzüge und umgekehrt ſchildern. Dies wird auch meine Aufgabe ſein, und ich hoffe daher nicht als befangen und parteiiſch zu erſcheinen, weder gegen meine Landsleute, noch gegen die Norddeutſchen. Den Gegenſatz der norddeutſchen und ſüddeutſchen Natur und Bildung zu gründlicherer Debatte zu bringen, halte ich für zeitgemäß; die Sache iſt, namentlich durch die Ausfälle einiger jungen Schriftſteller auf die ſchwäbiſchen Dichter, ohnedies angeregt, es iſt manches Wahre neben vielem Unwahren ausgeſprochen worden und bereits böſes Blut vorhanden. Hat man uns dies und das mit Recht zum Vorwurfe gemacht, ſo haben auch wir dies und das gegen die norddeutſche Art zu ſagen; ſo kann denn ein Verſuch, die Sache einmal in der Wurzel zu faſſen und den Kampf der Gereizten mit Beſonnenheit zu einer Nationalfrage zu erheben, nicht am unrechten Orte ſein. Wie die wahre Betrachtung von Differenzen zwiſchen ganzen Völkern nur die ſein kann, wenn man nachweiſt, wie die Mängel und Vorzüge auf beiden Seiten ſich durch gegenſeitigen Austauſch ergänzen würden, ſo wird ein relativer Gegenſatz größerer Stämme innerhalb eines Volkes, in dieſem Sinne zur Sprache gebracht, aus den Reibungen der Privatleidenſchaft zu einem heilſamen Austauſche gegenſeitiger Zugeſtändniſſe und einer vernünftigen Bemühung führen, ſich gegenſeitig zu ergänzen. Kann ich mich nicht zur Höhe des ganz Unparteiiſchen erheben, ſo mag die Jenſeitigen das Geſtändniß verſöhnen, daß ich es mir nicht zur Ehre ſchätzen würde, aus der

Subſtanz meines Stammes ganz heraus zu ſein, wäre dies auch möglich; hebe ich das Enge, Triſte in unſeren provinziellen Zuſtänden vielleicht nicht ohne Bitterkeit hervor, ſo dürfen die Diesſeitigen glauben, daß ich dennoch heute, wenn ich vom Vaterlande ſcheiden müßte, nach den Rebenhügeln des Neckars, nach den weichen und zutraulichen Klängen der heimiſchen Sprache, nach all der behaglichen Vetterlichkeit und Bäslichkeit mich mit ganzem Herzen zurückſehnen würde. Darum aber muß ich inſtändig bitten, daß Niemand, was ich von relativen Gegenſätzen des norddeutſchen und ſüddeutſchen Naturells ſage, abſolut nehme, oder deſſen Richtigkeit an Individuen meſſe, in denen das Vaterländiſche bis zu einem Minimum verwiſcht iſt.

Ich werde bei dieſer allgemeinen Seite länger verweilen, als nothwendig wäre, um den Verf. des Lebens Jeſu, wie ſeine Natur und Bildungsgeſchichte provinziell bedingt iſt, zu charakteriſiren. Die Charakteriſtiken, welche dieſe Zeitſchrift zu liefern ſich vorgenommen hat, dürfen wohl etwas von der Natur des Epos annehmen, ſie dürfen in das Privatleben, das Subjective, die Breite gegebener Zuſtände eingehen, allerlei Nebenwege und Fußpfade einſchlagen, mitunter wohl auch an einer grünen, ſchattigen Stelle ſich etwas niederlaſſen und dem Geſange der Vögel horchen, wenn ſie nur nicht allzuſpät wieder in den vorgeſetzten Weg einlenken; der ſtrenge dramatiſche Gang und die gemeſſene Eile nach dem mörderiſchen fünften Acte mag den Kritiken überlaſſen bleiben.

Das ſüddeutſche Naturell im Allgemeinen repräſentirt gegenüber dem norddeutſchen die Kräfte der Sinnlichkeit im niedern wie im höhern Sinne, friſche Genußfähigkeit, ſo wie Friſche in denjenigen Thätigkeiten des Geiſtes, welche den Gedanken involvirt in

ſinnliche Form, in der Geſtalt des Unmittelbaren zu Tage bringen: im Elemente ethiſcher Empfindung das Gemüth, im Elemente der Kunſt die Phantaſie. Wir können alles in den Begriff der Naivität zuſammenfaſſen, wenn nur nicht überſehen wird, daß dieſer Begriff auf die verſchiedenſten Stationen geiſtiger Bildung Anwendung finden kann, daß er keineswegs bloß den Zuſtand der Kinder bezeichnet, ſondern eine Tinctur, eine allgemeine Atmoſphäre, welche auch über eine reich entwickelte und vielfach reflectirte Bildung ausgebreitet ſein kann. In dieſem Elemente wird nicht nur der zerſetzende Verſtand weniger hervortreten, ſondern auch der handelnde Wille nicht ſo ſtraff angezogen und decidirt ſein, als wo die ganze Bildung aus der Sphäre der Naivität heraus iſt. Der Dichter ſchlendert, geht ſpazieren, ſteckt die Hände in die Taſche und gafft nach den Vögeln, darüber ſtößt er leicht die Naſe an und wird ausgelacht. Nicht als ob er im Blauen nach leeren Idealen jagte, er ſucht das Große auch in der Gegenwart und will, daß es geſchehe. Laßt die Idee auch in der Politik einen neuen Aufſchwung nehmen, und ſein offenes Gemüth wird ſich ihr freudig aufthun. Süddeutſchland war im Mittelalter nicht nur in rein geiſtigen Dingen, ſondern auch im politiſchen Leben der claſſiſche Boden Deutſchlands; der Mangel an Raſchheit des Willens und Entſchluſſes, welchen die ſüddeutſche Naivität mit ſich führt, kommt in ganz anderen Gebieten, als denjenigen zum Vorſchein, wo das Leben in's Große geht und Ideen herrſchen. Darauf werden wir wieder zu ſprechen kommen. Man kann auch in der Politik ein verſtändiges und ein poetiſches Princip unterſcheiden: jenes iſt das Princip des über die Individuen übergreifenden abſtract Allgemeinen, dieſes das Princip der Individualität, wenn man will, das demokratiſche.

Beide Principien zu vereinigen, ist die Aufgabe des Staates. Im Mittelalter herrschte das zweite so über das erste vor, daß von Staaten hier kaum gesprochen werden kann: atomistischer Eigenwille der Einzelnen, die einander nicht entbehren konnten und doch durch kein zwingendes Band der Allgemeinheit zusammengehalten waren. Die moderne Zeit schuf eigentlich erst dieses Band, neben welchem aber in den constitutionellen Staaten des südlichen Deutschlands jenes Moment der Individualität als Liberalismus kämpfend fortdauert, in Norddeutschland dagegen, wo die geschichtlichen Bedingungen ganz andere sind, entschieden zurücktritt. Wenn ich hiermit dem süddeutschen Naturell auch im Politischen das poetische Moment vindicire, so will ich damit keineswegs sagen, daß Süddeutschland die Poesie gepachtet habe, aber daß es der classische Boden der Poesie im eigentlichen Sinne war während des Mittelalters, weiß die Geschichte. Von der Reformation an wurde es anders. Mit ihr trat das Princip der Reflexion, Kritik, des Verstandes, der Subjectivität, die ihre naiven Zustände ausgetreten hat und das Allgemeine in Form des Gedankens sucht, in die deutsche Geisteswelt ein, und mit ihr rückte der Heerd der deutschen Bildung immer mehr nach Norden. Preußen, der Staat des Protestantismus, durch die Gewalt des Verstandes auf unbedeutende Vergangenheit und mageren physischen Boden gebaut, erhob sich als Centrum der norddeutschen Bildung, und es entwickelte sich der große Gegensatz des norddeutschen und süddeutschen Geistes. Derjenige Theil von Süddeutschland, wo die Reformation nicht durchdringen konnte, ist von nun an nicht mehr der Heerd der deutschen Intelligenz; mag das Gebiet der Empirie mit großer Gründlichkeit und großem Erfolge angebaut werden, mag die

Kunſt mit reicheren Kräften der Sinnlichkeit fortblühen, mag ein friſcherer Lebensgenuß dem norddeutſchen Gaſte ein Capua bereiten, mag alles Liebenswürdige der naturfriſchen Kraft, der Naivität, der ſchlichten Gediegenheit ſeinen Reiz über dieſe Gegenden ausbreiten: die Geſchichte des deutſchen Geiſtes hat hier nicht mehr ihre Heimath, und der proteſtantiſche Gaſt muß in dieſem Epikureiſchen Elemente dennoch von Heimweh ergriffen werden.

Von dieſen katholiſch gebliebenen Theilen ſondert ſich nun vor allem Wirtemberg, das alte Wirtemberg mit Ausnahme ſeiner oberſchwäbiſchen Erwerbungen, wo noch ein heiterer Katholicismus lebt (von den fränkiſchen wird nachher die Rede ſein), auf eine eigenthümliche Weiſe ab, oder vielmehr es bildet ein intereſſantes Vermittlungsglied zwiſchen dem Norden und Süden. Der Eigenthümlichkeit des Südens, der Sphäre der Naivität gehört es noch jetzt unzweifelhaft an; noch wird jeder Norddeutſche hier das ſüddeutſche Behagen, das geſunde Phlegma, die friſche Genußfähigkeit, das Concrete und Compreſſe einer feſt in ſich zuſamengehaltenen Gemüthswelt, er wird die weſentlichſten Elemente des Mittelalters hier finden; wie wird er ſich aber täuſchen, wenn er darum meint, ein Naturvolk voll heiterer Illuſionen über die wichtigſten Angelegenheiten des menſchlichen Geiſtes zu treffen! In dieſem weichen, ſcheinbar durchaus behaglichen Elemente wird er auf die ſcrupulöſeſte Dialektik, auf die tiefſten Zweifel, auf das weiteſte Intereſſe an den ſpitzigſten Fragen moderner Bildung, auf eine melancholiſche Entſagung, er wird auf ſo viel Hamlet und Fauſt ſtoßen, daß ſeine etwaige Luſt, ſich zu der erwarteten Naivität ironiſch zu verhalten, leicht ſelbſt als Naivität könnte zu ſtehen kommen. Die Sache iſt einfach: Wirtemberg nahm die Reformation mit einem

Eifer, einer Entſchiedenheit auf, wie kein anderer ſüddeutſcher Staat. Die Religion, die Confeſſion iſt eine Probe des Menſchen, ſie iſt kein äußerlich umhängender Mantel, ſie geht bis in die Fußſpitze. Das Princip der Subjectivität, der Freiheit, der Reflexion in ſich, der Losſagung vom Gegebenen und bloß Poſitiven, iſt identiſch mit dem des Proteſtantismus, ſo inconſequent dieſer, wie er geſchichtlich auftrat, in der Durchführung dieſes Princips verfahren mochte. Der Proteſtant iſt ein für allemal entſchloſſen, aus der ſinnlichen Anſchauung, aus der Meinung, daß geiſtige Wahrheiten ein äußerlich Gegebenes, ein Stoff, ein Ding ſeien, ſich in ſich ſelbſt zurückzunehmen und nichts als wahr anzuerkennen, was nicht ein Proceß des eigenen Bewußtſeins, eigenes Thun, ſelbſterlebt und ſelbſtbegründet iſt. Er iſt aus der Strömung der Subſtanz heraus und auf die eigenen Füße getreten, hat die Autorität abgeworfen und den Weg des Zweifels betreten, der zwar durch Dornen, aber doch allein zur Freiheit des Geiſtes führt. Man kann nun ſagen: das Naturell des in unſern Gegenden angeſiedelten Volksſtammes hat eine beſondere Empfänglichkeit für dieſes weltgeſchichtliche Princip in ſich getragen, oder: die Aufnahme dieſes Princips hat unſer Naturell aufgeweckt und uns die Augen aufgethan; ohne Zweifel iſt beides richtig. Die Auswanderungs- und Reiſeluſt der Schwaben beurkundet einen angebornen Sinn in die Weite, einen Trieb, zu erfahren, was hinter den blauen Bergen ſei, und hängt gewiß mit dieſem geiſtigen Freiſinne zuſammen. Das Eigenthümliche aber iſt, daß hier ſcheinbar widerſprechende Kräfte ineinander verwachſen ſind: das Moment der tiefern Reflexion, der Freiheit von Autoritäten, der Kritik, der Innerlichkeit, und zugleich die Kräfte des Mittel-

alters, die Naivität, die Naturfrische, die Naturbehaglichkeit, das einfachtreue, schlichte, alte, körnig substantielle, gedrungene Wesen. Will man den Sinn des Wirtembergers in ein kurzes Wort zusammenfassen: es ist, was der unlösbarste Widerspruch scheint, das Moment der Reflexion in sich, des freien und kritischen Selbstbewußtseins in der Form der Naivität. Es ist hier nicht der Ort, die Frage zu lösen, wie scheinbar so disparate Elemente ineinander implicirt sein können; wer aber überhaupt erwägt, wie bei allem raffinirten Nivellement der modernen Zeit, wodurch alle Naivität und nationelle Besonderheit aufgehoben zu werden scheint, dennoch der Engländer Engländer, der Franzose Franzose, der Italiener Italiener in all seinem Thun und Wesen bleibt, der wird auch diese Erscheinung nicht unerklärbar finden.

In dem kleinen Gemälde der schwäbischen Art und Bildung, das ich hier entwerfen will, werden wir auf eine Menge von Widersprüchen stoßen, ohne uns, nachdem wir diesen höchsten nicht befremdend gefunden haben, dadurch irren zu lassen; vielmehr werden wir entgegengesetzte Eigenschaften, wo sie uns begegnen, leicht auseinander ableiten und als die Kehrseiten einer und derselben Grundeigenschaft einsehen. Das Individuum, dessen bedeutende Leistung uns zu dieser Schilderung die Veranlassung gab, werden wir dadurch nicht zu weit aus den Augen verlieren, sondern die Summe der gesammelten Bemerkungen wird uns zur Beleuchtung dieses Charakters wesentliche Dienste leisten, wir werden eben jene Doppelnatur des schwäbischen Wesens in ihr aufs reinste repräsentirt finden: auf der einen Seite den poetischen Tiefsinn, auf der andern die Kraft und Kühnheit des Zweifels, der Kritik. Ich weiß wohl, daß man Strauß die erstere Seite,

den poetiſchen Tiefſinn, ganz abgeſprochen und den bloßen Scharfſinn vindicirt hat, aber ich hoffe, wir werden dies anders finden. Greifen wir indeſſen nicht voraus.

Das im allgemeinen Umriſſe oben geſchilderte ſchwäbiſche Naturell aus dem Charakter der Race, der umgebenden Natur, der Lebensart u. ſ. w. geſchichtlich zu erklären, überlaſſen wir dem Hiſtoriker, und deuten nur vorübergehend auf die geographiſche Beſtimmtheit des Landes hin. Wir haben Berge. Dieß iſt wichtiger, als man glaubt, auch für die geiſtige Entwickelung. Berge wirken mächtig auf die Phantaſie, die duftigen Conturen am Saume des Horizonts führen die Seele ins Unendliche hinaus und ſtimmen poetiſch. Wir ſind aber kein Gebirgsvolk, d. h. kein durch großes und zuſammenhängendes Gebirge von der Cultur abgeſchloſſenes und in kindlicher Naivität zurückgehaltenes Volk. Die deutſchen Stämme, welche ſo wohnen, hat ein unglückſeliges Loos getroffen. Die Naivität kann ihrer höchſt verführbaren und widerſtandsloſen Natur nach dem modernen Elemente in die Länge nicht verſchloſſen bleiben. Da nun dieſe Stämme daſſelbe nicht von innen heraus entwickelt, ſich nicht aus ſich ſelbſt gebildet haben, ſo kommt ihnen die Cultur als ein verderblicher Giftſtoff von außen; ſie nehmen ihre ſchlimme Seite, das Raffinement, die Corruption, wie Wilde den Branntwein, zuerſt auf, ehe die gute einzudringen vermag. Eine Sündfluth von Reiſenden trägt den Schlamm der Bildung in die Schweiz, und wir ſehen die Rohheit der Natur mit den Laſtern der Cultur im häßlichſten Bunde. Seit einiger Zeit wird Tirol immer mehr zu Reiſen empfohlen; wie lange wird es dauern, ſo wird man ſtatt der alten Tiroler Menſchen finden, die mit ihrer ehemaligen Naivität coquettiren, mit ihrer Nationalität, ihren

Töchtern Handel treiben, an jede ihrer Naturſchönheiten eine Bude ſetzen, um ſich den Anblick bezahlen zu laſſen, und weder Naturmenſchen mehr noch gebildete Menſchen ſind. Es muß ja ſo kommen, die liebe Natur muß der Bildung weichen, aber herzzerreißend iſt dieſer Anblick eines verſpäteten Uebergangs der Natur in eine überreife Cultur. Bald werden alle romantiſche Trachten in Europa verſchwunden ſein; es ſei denn, aber den Türken, der noch den Turban, dazu aber einen Frack trägt, will ich nicht ſehen. Wirtemberg liegt vom großen Verkehre allerdings zu ſehr ab, um die nivellirende und raſirende moderne Bildung in dem Grade, wie z. B. Baden, aufgenommen zu haben; aber es nahm von jeher an allen geiſtigen Fortſchritten Deutſchlands ſo poſitiven Antheil, daß es das Glück genießt, ſeine naive Eigenthümlichkeit bewahrt, und doch, indem es ſich von innen heraus ſelbſt bildete, frühzeitig genug vom Baume der Erkenntniß des Guten und Böſen gegeſſen zu haben, um in den Steigerungen moderner Cultur beides unterſcheiden zu können.

Unſer Klima iſt günſtig, unſer Boden fruchtbar; wir erzeugen Wein und trinken Wein. Der Schwabe iſt lebhaft und flink wie alle Weintrinker; nur durch die blöde Oberfläche, die Abneigung gegen alle Affectation, die er irrig auf jede gewandte Form überträgt, die Schamhaftigkeit gegen jede allzu haſtige Beweglichkeit des geiſtigen Intereſſes ſcheint er phlegmatiſch. Doch bietet unſer Boden keinen leicht zu erwerbenden Genuß, die Uebervölkerung fordert mühſamen Fleiß. Der wirtembergiſche Bauer und Weingärtner iſt durch ſeinen Fleiß berühmt, aber auch den andern Ständen darf man Liebe zu angeſtrengter Thätigkeit nachrühmen. So arbeitet die Natur im harten Kampfe ſich ab, der Wille fühlt ſich

und das glückliche, aber unfreie Behagen eines Naturvolks liegt weit hinter uns. Wir haben keinen Ueberfluß, um Epikureiſch geſtimmt zu werden, und doch reichlich genug, um, wie alle Süddeutſchen, in der Kargheit des norddeutſchen Flachlandes uns unheimlich zu fühlen. Man darf dem Oberdeutſchen nicht ſo übel nehmen, daß er mit einem kleinen Schauder an die ſchmalen Biſſen im Norden denkt; er fühlt, daß es nicht das Schlimmſte in ſeinem Naturell iſt, was mit der reicheren Fülle ſeiner Genüſſe zuſammenhängt. Ich erinnere mich, wie mich im Theater zu Berlin bei der Aufführung eines glänzenden Ballets plötzlich der Gedanke überfiel: ſo viel Pracht, und doch haben ſie keinen Wein! Die Rebenhügel des milden Schwabens thaten ſich vor mir auf, ich hörte das Jauchzen der Winzer, ein ſchmerzliches Mitleid mit den Bewohnern dieſes kargen Bodens, ein großes Heimweh kam über mich.

Der ſchwäbiſche Dialekt ſpricht treu wie jeder Dialekt den Volksgeiſt aus. Ich ſpreche von dem Dialekte in Alt-Wirtemberg, der zwiſchen dem des oberen und unteren Neu-Wirtemberg in der Mitte ſteht. Die rauhen und harten Töne, das Unfreie und Schwere des oberſchwäbiſchen hat er ausgeſtoßen und neigt ſich zu den weicheren Formen des fränkiſchen. Die Nähe Frankens, deſſen beweglichere und zugeſpitztere Sprache, deſſen freiere Form und Sitte den Uebergang zur norddeutſchen Art bildet, ſo wie die frühen Einflüſſe der Reformation als der Mutter des neuhochdeutſchen Sprachniederſchlags haben hier den alemanniſchen Dialekt aufgeweicht und aufgeklärt, ohne ihm das Zutrauliche, Heimliche, Offenherzige, Liebkoſende, Naive zu nehmen. So durchdringt ſich auch hier das Freie, Selbſtbewußte, Reflectirte mit dem ſinnlich Behaglichen, das Straffere mit dem behäbigen Schlendern. Die Nord-

deutschen sind in der Nachahmung unseres Dialekts besonders unglücklich; Altbairisch, Oestreichisch, Schweizerisch, weiß der Himmel was noch, wird für Schwäbisch ausgegeben, und die Schwaben ärgern sich darüber, weil der Dialekt zu der innersten Individualität gehört, und man ja Niemand zwingt, unsern Dialekt nachzuahmen, der es nicht versteht. Zu den bezeichnenden Erscheinungen gehört auch dies, daß vielleicht mehr als irgendwo in Deutschland (die Schweiz und Oestreich ausgenommen) auch die gebildeten Stände den provinziellen Dialekt reden, so daß auch nach dieser Seite das Reflectirte und durch Bildung Vermittelte im Elemente der Unmittelbarkeit verblieben ist. Der Norddeutsche befindet sich in Beziehung auf die Sprache in einer ganz andern Situation. Da der ober- und süddeutsche Dialekt es war, aus dem das jetzige Hochdeutsch mit ungleich geringerem Einschlage des Plattdeutschen sich gebildet hat, so liegt für den Norddeutschen eine trennende Kluft zwischen seinem Dialekte und der gebildeten Sprache. Er hat von seinem Dialekte aus viel weiter zu dieser, als der Süddeutsche, ebendaher spricht er sie besser, denn er verzichtet vorneherein auf die Rechte seines Dialekts und redet sie von Kindesbeinen an als Kunstsprache, wodurch eine solche Fertigkeit entsteht, daß sie ihm zum Dialekte, zur Natursprache wird, und derjenige, der die Geschichte der deutschen Sprache nicht kennt und nicht weiß, daß Hochdeutsch eigentlich Süddeutsch bedeutet, in den Irrthum geräth, das Hochdeutsche sei in Norddeutschland zu Hause. Weil nun der Norddeutsche seinen ursprünglichen Dialekt vorneherein auf die Seite legt und nur im engsten Kreise anwendet, so ist, indem die Kunstsprache seine gewöhnliche ist, sein ganzes Bewußtsein vorneherein anders

bestimmt: durch den Klang und Charakter seiner Rede fühlt er sich von Hause aus in das Element der modernen Reflexionsbildung gestellt, in das Element der Allgemeinheit, worin von dem Individuellen und Unmittelbaren provinzieller Naivität abstrahirt ist. Ebendaher fühlt er sich mehr als Deutschen überhaupt, während derjenige, der im Dialekte redet, sich mehr als Kind seiner Provinz fühlt.

Das sprachliche Element, in welchem der schwäbische Verkehr sich bewegt, führt uns von selbst zunächst auf die geselligen Formen und Zustände meines Vaterlandes. Es ist nicht zu läugnen, daß bei aller Wärme und Zutraulichkeit des geselligen Lebens in Schwaben weit weniger Heiterkeit, Sorglosigkeit, unbefangene Hingebung an Genuß und Zerstreuung sich findet, als in den katholischen Ländern Süddeutschlands und auch in den protestantischen Districten am Rheine und in Franken. Es ist etwas Nachdenkliches, Scrupulöses, Sorgenvolles, ja Tristes, was den Schwaben auch in seinen Zerstreuungen verfolgt. Der Bauer, der Weingärtner, der Handwerker trinkt sich wohl auch, wenn die Börse reicht, seinen tüchtigen Rausch, jauchzt und tanzt, aber wer einem fränkischen, bairischen, östreichischen, badischen Volksfeste beiwohnt, findet ein weit farbenhelleres Bild, volleres Behagen, unbedingtere Lustigkeit. Abgearbeitete, sorgenvolle, gedrückte, submisse Physiognomieen, die ursprüngliche Kraft und Schönheit der Race degenerirt, verkrüppelt durch harte Arbeit; nur der Schwarzwälder, die derbe Steinlacherin, der Aelbler und der wohlhabende Städter erinnern dich, wie saftig und rothbackig, großgliederig und stämmig ursprünglich diese Bevölkerung ist. Wo schon das Kind schwere Lasten von Holz aus dem

Walde, ſchwere Bütten Erde die Weinberge hinauf ſchleppen, hacken, frieren, hungern muß, da kann kein ſchönes Fleiſch gedeihen; unſer Militär iſt das kleinſte und leibarmſte in ganz Deutſchland, aber flink, tapfer, die Sehnen zu großer Ausdauer gehärtet. Außer dieſen äußeren Momenten haben auch innere eingewirkt, vor allem der düſtere Rigorismus, der unverkennbar mit der Einführung der Reformation in unſerm Lande ſich verband, — ein Moment, auf das wir wiederholt werden zurückkommen müſſen — ein melancholiſcher Lebensernſt, der ſich über die Schmerzen und die Schuld der Endlichkeit nicht leicht hinwegtäuſcht, wie eine katholiſche Bevölkerung, welche den Kampf der Reue und Entſagung aus dem Innern herauswirft, auf den Prieſter ablabet, durch Bußwerke und die magiſche Kraft der Abſolution ſich erſpart. Die Volkstracht iſt eben nicht geeignet, einen heiteren Eindruck zu machen; nur in ganz kleinen Diſtricten hat ſich beim weiblichen Geſchlechte romantiſcher Schnitt und bunte Farbe erhalten, ſonſt herrſcht überall das melancholiſche Schwarz und Grau, bei den Männern hat ſich gar ein halbmoderner Schnitt, natürlich zur Caricatur entſtellt, eingedrängt. So auffallend iſt hierin der Abſtich zwiſchen der katholiſchen und proteſtantiſchen Bevölkerung, daß unmittelbar angrenzende Ortſchaften nach der Confeſſion vollſtändig verſchiedene Tracht haben, die katholiſchen Weiber hohe, goldgeſtickte Hauben, rothe Mieder, lange Schnürleiber, blaue und rothe Röcke, kurz alles wohlgefälliger, bunter, die proteſtantiſchen unförmlich und ſchwarz. Dies beweiſt, daß hier ebenfalls der Rigorismus proteſtantiſcher Geiſtlichen im Anfange der Reformation eingegriffen haben muß. Solche ſcheinbare Aeußerlichkeiten ſind weſentlicher, als man

glaubt: die Verbannung des Romantiſchen aus der unmittelbaren Wirklichkeit verändert die ganze Geſtalt des Bewußtſeins, oder iſt ein Beweis ihrer Veränderung, am richtigſten beides.

Der geſellige Ton unſerer gebildeten Stände wird dem Norddeutſchen das Bild einer naiven Behaglichkeit geben. Der Schwabe verhält ſich in Rede, Geberde, Ton offen und zutraulich, er geht ſo zu ſagen mit ſeiner ganzen Seele im Geſpräche auf, es werden ihm immer zehn Naivitäten entſchlüpfen, bis einem andern Deutſchen eine. Es iſt aber um dieſe Naivität nicht etwas ſo Einfaches, als es ſcheinen möchte. Zunächſt mag man es immerhin als einen Mangel an Selbſtbewachung und Reflexion bezeichnen; ein Hingegebenſein an den Gegenſtand, ein ſich Gehenlaſſen und nicht auf die Hinterbeine ſtehen, das den Norddeutſchen leicht einladet, über die ſcheinbar kindiſche Natürlichkeit und Ehrlichkeit mit dem ätzenden Stoffe der Reflexion und Ironie herzufahren, und, beiläufig geſagt, hierin beſteht die eigenthümlich norddeutſche Grobheit. Der Schwabe, der Süddeutſche überhaupt, iſt grob genug, aber ſeine lümmelhafte und breitſchultrige iſt immerhin humaner, als jene ſcharfe, zweiſchneidige Grobheit, welche aus dem Verſtande kommt. Es läßt ſich einer gehen, ſchwatzt einmal in der tollen Laune reinen Unſinn, giebt ſich aus Humor ſelbſt in die Rolle eines Simpelhaften, ſpricht in phantaſtiſchen Bildern: da kommt nun ein Kluger her, mißt den holden Wahnſinn nach Geſetzen des correcten Verſtandes, zieht unverſehens ein Katzenpfötchen hervor und haut dem guten Narren eins herüber; dieſer, der eben aufgeblüht, rückhaltslos in dem friedlichen, warmen, behaglichen Elemente der Geſelligkeit ſchwamm, erſchrickt, findet, durch den plötzlichen Friedensbruch

alterirt, das rechte Wort der Entgegnung nicht, und muß den Hieb auf ſich ſitzen laſſen. Dies iſt wohl mehr als einem Schwaben mehr als einmal in norddeutſcher Geſellſchaft geſchehen. Der Schwabe hat wenig Haar auf der Zunge, er kann nicht „hinausgeben", er iſt gegen ſchnelle Angriffe dieſer Art wehrlos, er läßt zahlloſe Sottiſen ungerächt auf ſich ſitzen: Sottiſen, gegen die er wohl, aber erſt wenn der Beleidiger weg war, im Stillen ſehr kunſtvolle, wohlgeſetzte, ja zermalmende Reden hält. Wenn aber die Naivität im Allgemeinen als eine Natürlichkeit zu betrachten iſt, die in einem Zuſammenhange, in welchem künſtliche und reflectirte Formen herrſchen, überraſchend hervorſpringt und durch den Contraſt mit dieſen ein Lachen erzeugt, ſo iſt die ſchwäbiſche hierdurch keineswegs genügend erklärt. Es kommt darauf an, welches die Urſache des Mangels an Selbſtbeobachtung und Selbſtbewachung iſt, die jenes unvermuthete Hervortreten der Natur veranlaßt. Bei dem Schwaben iſt dieſe Urſache keineswegs geradezu in einer naturfriſchen, kindlich bewußtloſen Unmittelbarkeit zu ſuchen, vielmehr in einer Neigung zur Innerlichkeit und Contemplation, welche das Thema des Geſprächs tief in ſich hereinnimmt und, während die Unterhaltung beweglich den Faden fallen läßt und an andern Gegenſtänden hinläuft, noch innerlich damit beſchäftigt iſt: nun platzt er auf einmal mit dem Reſultate ſeiner Contemplation hervor und giebt ein Pathos, eine Innigkeit des Intereſſes preis, welche die auf der Oberfläche ſpielenden Andern lächeln macht und allerdings nicht geradehin zu billigen iſt.

Was ist dumm? Es giebt darauf so viele Antworten, als es Völker, Lebensansichten und geistige Kräfte giebt. Der Schwabe erscheint leicht dumm, und er ist es, wenn man darunter Mangel an beständiger Aufmerksamkeit auf die Gegenstände und an practischer Resolutheit versteht. Diese Mängel können ihren Grund in sehr positiven Kräften der Intelligenz haben, und sie haben ihn in der contemplativen Natur des Schwaben. Er vertieft sich, statt die Dinge frischweg zu ergreifen und zu verwenden, ihren formellen Zusammenhang eilig aufzufassen; dies giebt einen Anstrich von Blindheit, von — ich kann es nicht anders als vernagelt nennen. Da steht er in einem innern Summen und Musiciren unbestimmter Gedanken und Bilderzüge, sperrt den Mund auf, gafft so vor sich hin, und wenn es etwas zu holen giebt, kommt er zu spät. Mystificiren, übertölpeln, übervortheilen kann man ihn leichter als Andere. Es ist in Schwaben bei Männern von großer Gelehrsamkeit nicht nur, sondern auch allgemein menschlicher Einsicht und Bildung ein Grad von Erfahrungslosigkeit und Mangel an Weltkenntniß zu finden, der unglaublich scheint. Es ist etwas Simplicissimusartiges in uns; aber in diesem Schlendern, in diesem Verdummt- und Vernageltsein: da wachsen die süßen Lieder unserer Dichter und die ewigen Gedanken unserer Philosophen. Dem Norddeutschen mit seinem weltscharfen Verstande geschieht es leicht, Producte der Phantasie und Vernunft nach Kategorien des Verstandes zu messen; nennt er uns dumm, weil wir oft aus der Phantasie reden, wo er nur Verstand erwartete, weil wir vernagelt stehen, nach innen wach, nach Außen schläfrig, während ihm immer der Kopf am rechten Flecke sitzt, so nennen wir ihn

dumm, wenn in Rede und Schrift öfters ſein relativer Mangel an Kräften der Anſchauung, der geſunden Bildlichkeit, der Phantaſie zum Vorſchein kommt und wenn er ſich in höheren praktiſchen Sphären durch ſeine große Neigung zu abſtractem Enthuſiasmus büpiren läßt. — Da jedoch das Wort dumm gewöhnlich als Gegenſatz von geſcheut gebraucht wird, dieſes aber die Wachſamkeit des Verſtandes und die reſolute practiſche Klugheit, nicht die Kräfte der Phantaſie und Contemplation bezeichnet, ſo hat der Norddeutſche größ res Recht, wenn er uns dumm nennt. Die Schwabenſtreiche laufen alle auf Dummheit in dieſem Sinne hinaus, auf Thorheiten im Gebiete des Zweckmäßigen, und ich glaube ſelbſt, daß man ſolche auch bei öffentlichen Unternehmungen in Schwaben häufiger als anderswo findet. Wenigſtens wird man nicht leicht irgendwo die Landſtraßen mit ſolcher Conſequenz über die ſteilſten Bergrücken geführt finden, wo juſt daneben ein günſtiges Terrain die leichteſte Steigung darbot; nicht leicht wird man in öffentlichen Bauten ſo verkehrte Streiche erleben, wie in Stuttgart, wo man noch neueſtens ein Kunſtgebäude an den Staub der frequenteſten Chauſſee ſetzte.

Der Schwabe hat ſehr wenig Beredtſamkeit; ſeine Rede iſt kurz, arm an Wendungen und Phraſen, aber concret, anſchaulich, und trifft mit einem ſaftigen Bilde den Nagel auf den Kopf; darin liegt freilich das Talent zur höheren Beredtſamkeit, dies iſt aber keineswegs ausgebildet, der Schwabe muß ſchon warm und poetiſch geſtimmt ſein, wenn es ihm fließen ſoll. Der Norddeutſche hat eine ungleich größere, ſtets zur Hand liegende Summe von ſchon geprägter Wortmünze, namentlich von abſtracten allgemeinen Ausdrücken, die überall hin paſſen; er ſagt gern

mehr als er weiß, und der Schwabe weiß oft mehr als er ſagt. Dagegen iſt er weitläufig, wo er kurz ſein ſollte, er iſt ceremoniös. Der Norddeutſche ſagt: guten Morgen, guten Abend, macht eine kurze Verbeugung, und iſt aus dem Zimmer, der Schwabe ſagt: fähl mich ehne korſam, macht ſechs tiefe Verbeugungen und ſtolpert auf der Schwelle. Geberde, Bewegung ungelenk, umſtändlich, breit, bequem, im Norden decidirt und friſchweg. Wie geht ein Schwabe ſo ganz anders! Wo ſind in den norddeutſchen Städten die weingrünen, arrondirten guten alten Herren, die behaglich durch die Straße ſchlendern, denen man anſieht, daß ſie meditiren: wo trink ich einen guten? Alles läuft, alles eilt, als preſſirte es beſtändig.

Schwaben iſt immer im Nachtrabe der Mode; als im Jahre 1832 zuerſt ein ganz langer Winterüberrock, wie man ſie im übrigen Deutſchland ſchon wenigſtens zehn Jahre lang trug, nach Tübingen kam, entbrannte ein allgemeiner, kaum zu beſchwichtigender Aufruhr der Gemüther, und es wurden wirklich verſchiedene gute Witze über das Meerwunder zu Tage gefördert. So induſtriös das Land iſt, an Kunſtfertigkeit in Artikeln der Eleganz, namentlich was Kleidung betrifft, fehlt es ganz. Der Stuttgarter Schneider läßt ſich zahlen, wie der Londoner, und dafür bekommſt du unfehlbar verhunzte Kleider. Man kann in Schwaben kein Kleid machen; das iſt wieder ein wichtigerer Umſtand, als man glaubt. Wer verzwickte Kleider anhat, dem muß es auch in ſeinem ganzen Benehmen an Sicherheit, Freiheit und Deciſion der Formen fehlen, und dieſes wieder nach innen eine Verſchüchterung des ganzen Bewußtſeins bewirken. Die Chemiſette bauſcht ſich auf, am Halstuche will der Knoten nicht glücken, Rock

und Beinkleid ſchlottern oder preſſen, der Stiefel drückt oder lummelt, wer kann da hinſtehen und auftreten, wer kann repräſentiren?

In den geſelligen Genüſſen unſerer gebildeten Stände findet ſich noch viel altſchwäbiſche Zutraulichkeit, Ungenirtheit und naive Munterkeit, in der Weinleſe namentlich geht noch immer Manches „in Herbſt". Doch dürfte ſich, wer bei den Schwäbinnen die Naivität und zutrauliche Munterkeit unvermiſcht zu finden meint, die man ihnen von Alters her nachrühmt, bitter getäuſcht finden. Unſere Frauen ſind nicht großſtädtiſch und frei genug gebildet, um über jene idylliſche Naivität hinaus zu derjenigen Sicherheit gelangt zu ſein, in welcher die Kunſt wieder zur Einfachheit und Unbefangenheit wird, und doch nicht naiv genug, um unbefangen zu ſein. Eine höchſt verdrießliche Miſchung. Das ganze Benehmen, das Zuthuliche, der Dialekt ſcheint dich aufzufordern, du ſollſt nicht ceremoniös, nicht ſteif, nicht hölzern und prüde ſein: und plötzlich ſtößt du auf eine Ceremonioſität, auf eine Steifheit der Decenzbegriffe, auf eine abweiſende ängſtliche Kälte, welche auch das Allererlaubteſte, ja das, was Sitte und Höflichkeit fordert, als Zudringlichkeit anſieht, ſo daß du gar nicht weißt, welchen Ton du denn nun anzuſchlagen haſt. Es iſt ein Schwanken, eine Unſicherheit und Unfreiheit, welche, je liebenswürdiger das urſprüngliche Weſen der Schwäbinnen iſt, deſto mehr ärgern und verſtimmen muß. Es hängt freilich mit der moraliſchen Pedanterie zuſammen, von der wir nachher ein Wort zu reden haben.

Es wäre dies anders, wenn unſere Frauen mehr in männlicher Geſellſchaft wären, und dann würden auch unſere Männer an formeller Weltbildung, an Humanität gewinnen. Allein

Schwaben iſt, wie denn hierin ganz Süddeutſchland ſich von Norddeutſchland charakteriſtiſch unterſcheidet, mit großer Entſchiedenheit dem ſogenannten Kneipſyſteme zugethan, d. h. der Mann, nämlich der Junggeſelle jedes Alters und großentheils auch der Familienvater geht Abends nach überſtandener Laſt des Tages ins Wirthshaus, trinkt, raucht, plaudert. Die Frauen und Töchter bleiben zu Hauſe oder vereinigen ſich in Damengeſellſchaften, wo wohl auch über Literariſches geſprochen, ſogar geleſen wird, aber ohne das männliche Ferment nichts Kluges herauskommen kann. Norddeutſchland beſitzt in der ausgebildeten Geſelligkeit, welche beide Geſchlechter vereinigt, den wichtigſten Hebel ſeiner geiſtigen Regſamkeit, Volubilität, Univerſalität. Inzwiſchen wie jegliches Ding ſeine zwei Seiten hat, ſo kann man auch vor der Hand die ſchwäbiſche Sitte nicht geradezu verwerfen. Fragen, die in eine bedeutendere philoſophiſche Tiefe dringen, können in der Unterhaltung eines aus beiden Geſchlechtern gemiſchten Theecirkels nicht wohl erledigt werden, auf ſolche führen aber am Ende alle wichtigern, namentlich literariſchen Gegenſtände, und es entſteht, wenn ſie dennoch in ſolcher Unterhaltung berathen werden, leicht eine gewiſſe Oberflächlichkeit des Räſonnements und Urtheils, wodurch die Frau ſich über ihren Horizont hinausgerückt dünkt, während ſie vielleicht im Nächſten und Einfachſten zurückbleibt, und jener geſunde Hausverſtand, der aus dem ſchönen Elemente geiſtreichen Empfindens wohl auch in den tiefſten Dingen unerwartet das Richtige trifft, in einem reflectirenden Hin- und Herreden über Alles und noch einiges Andere ſeinen Halt verliert. Indeſſen immerhin zugegeben, daß unſere Frauen durch dieſe Abſonderung auch an wahrer und ächter Bildung verkürzt

werden, ſo bleiben ſie jedenfalls häuslicher. Sie nehmen weit mehr unmittelbaren Antheil an der Führung des Hausweſens, als die Norddeutſchen; ſie ſitzen nicht im Zimmer beſtändig bei ſeiner Arbeit und klingeln, wenn es in der Küche etwas anzuordnen giebt, ſie gehen hübſch ſelbſt hinaus, ſpicken den Haſen, rücken den Braten ans Feuer, und ich habe eine ſehr gebildete Frau aus höherem Stande angetroffen, wie ſie einen Häring putzte, und die Töchter, wie ſie das Treppengeländer bohnten. Wir Schwaben ſind der Meinung, weit entfernt, daß dadurch die Frauen ſich heruntergeben, werden vielmehr die Dinge durch ihre Berührung geadelt und über die Sphäre des gemeinen Bedürfniſſes hinaus in einen gemüthlichen, freundlichen Schimmer gerückt. Oder ſchmeckt die Suppe nicht ganz anders, wenn ein liebliches Weib ſie wohl mit eigner Hand einmal auf den Tiſch ſetzt? Iſt es nicht ein freundlicher Anblick, wenn dir im Vorübergehen aus der Küche ein ſchönes Paar Wangen und Lippen und Augen, von der luſtigen Flamme des Heerdes geröthet, entgegenglänzt?

Und wird von ſchönen Händen dann
Das ſchöne Fleiſch zerleget,
Das iſt, was einem deutſchen Mann
Gar ſüß das Herz beweget.
Gott Amor naht und lächelt ſtill,
Und denkt: nur daß, wer küſſen will,
Zuvor den Mund ſich wiſche!

Auf der andern Seite darf man nicht meinen unſere Kneipen, ſo abſchreckend einem Gaſte der erſte Schritt in die rauchigen Spelunken vorkommen mag, wo man die reinſten Weine ſuchen muß, ſeien ein Verwilderungsort für unſere Männer. Hier wird nicht bloß über Hunde und Pferde geſprochen, hier

erzeugt ſich im behaglichen Freiheitsgefühle der Wirthshauslaune jener ſaftſpritzende Witz, jener phantaſtiſche Humor, jene Pollichinell-Naivität, kurz jener Geiſt Fiſcharts, jener affenteurlich naupengeheurliche Capitalſpaß, der nur in der wirthshäuslichen Ungebundenheit und Kameradenzutraulichkeit gedeihen kann. Man weiß, daß Theod. Hofmann, Devrient und And. hinter der Weinflaſche bei Luther und Wegnern nicht ihre ſchlechteſten Einfälle gehabt haben; unſere beſten Talente haben großentheils nicht hinter dem Pulte, nicht bei der Theekanne, ſondern an jenen Orten, wo Gott ſeinen Arm ſichtbarlich hervorſtreckt, zuerſt Witz, Phantaſie, Kraft und Saft des Gedankens entwickelt, ſind ſich hier in der brauſenden Jugendluft ihrer zuerſt bewußt geworden, um dann ihre Gaben in den Himmel der Kunſt hinüber zu retten, wiewohl auch nicht zu läugnen iſt, daß manches Talent ſein Pfund hinter dem Weinglaſe vergeudet und in Localwitz verpufft. Uebrigens ſeid mir Zeugen, ihr Conti, welche ſich in Stuttgart vorfanden, worin ein alter Stuttgarter Wirth dem Hrn. Dr. Schiller und Peterſen zahlloſe Portionen „Schonken" und zahlloſe Flaſchen Wein aufrechnet, und welche heute noch nicht bezahlt ſind! Uhland, Kerner, Schwab, Mörike, Strauß, möchtet ihr die Wirthshausabende in Jugendübermuth durchſchwärmt, die Nächte, wo ihr bei Geſang und Glaſe Wein auf den Tiſch geſchlagen, könntet ihr ſie hergeben, ohne ein großes Stück Leben zu vermiſſen? Und ſollten Jemand dieſe Namen nicht von hinreichendem Gewichte dünken: nun da ſteht Göthe, den vollen Römer in der Hand, in der Mitte der Jugendgenoſſen auf der Plateform des Straßburger Münſters und ſchaut ahnungsvoll ins ſchöne Land hinaus. Wie viel Wahres und Köſtliches darf

vor weiblichen Ohren gar nicht gesagt werden! Nur eine in Theecirkeln verweichlichte Seele konnte den trefflichen Simplicissimus so unverantwortlich castrirt, ja in Ton und Wort durch und durch entstellt herausgeben, wie von Bülow es gethan hat. Er sagt in der Vorrede, er habe alles gestrichen, was ein zarteres Gemüth verletzen könne. Was zarteres Gemüth! Krankes Gemüth! Der Simplicissimus ist aber nicht für Kranke, sondern für Gesunde.

Da in Folge der geschilderten schwäbischen Sitte das Wohnhaus nicht der Mittelpunkt des größeren geselligen Verkehrs ist, bleibt die Familie weit enger in sich zusammengeschlossen, als anderswo. Sparsamkeit, Solidität, Behaglichkeit und Reinlichkeit ohne Uebermaß sind die Tugenden, wodurch das schwäbische Haus sich vortheilhaft von dem östreichischen Phäakenleben, der Verschwendung, Putz- und Genußsucht mancher badischen Städte, der häufigen häuslichen Zerrüttung des Baiern unterscheidet. Zugleich ist aber eine gewisse Enge des Horizonts, eine große Dosis provinciell philisterhafter Beschränkung die Folge dieses enggeschlossenen Familienwesens; die Kleinheit des Landes und seine Abgelegenheit vom größeren Verkehre kommt hinzu und erzeugt jenes neugierige Aufgucken und Gaffen, wenn ein Fremder mit fremden Formen und Sitten sich sehen läßt, was von diesem leicht als Ungastlichkeit angesehen wird. Wir sind aber nicht ungastfreundlich, namentlich im Reellen nicht. Der Gast wird reichlich bewirthet, behaglich logirt, und, läßt er nur unserer Sitte, wie denn der Einzelne einem größeren Ganzen gegenüber soll, ihr Recht widerfahren, freundlich in den Kreis der Familie gezogen. Was er aber von Ansichten, Gewohnheiten,

Formen Fremdes in sich trägt, wird im Allgemeinen allerdings mürrisch, engherzig, kleinstädtisch abgeurtheilt, was nur dann zu entschuldigen ist, wenn er, was Manche thun, sich in eine gewisse vornehme Ironie gegen uns hineinwirft. Der schwäbische Magister, wenn er die große theologische Route durch Norddeutschland macht, um einige Pastoren persönlich kennen zu lernen und zu erfahren, wie sie Röm. 5, 12. auslegen, geht in Berlin den Vormittag über in Collegien, des Nachmittags studirt er für sich, was er in Stuttgart, Ludwigsburg, Heilbronn, Tübingen, Ulm, Beutelsbach eben so gut hätte studiren können; Abends sucht er einige Landsleute auf, um mit ihnen, wo möglich bei bairischem Biere, über das liebe Vaterland, und wie doch da alles besser sei, zu plaudern. Emsiger! Vielgetreuer! Warum bist du nicht zu Hause geblieben? Die Schwaben sind so gut eigenliebig, als die Norddeutschen, und werden bitterböse, wenn man ihre Sitten nicht vollkommen findet. Könnte man je gegen die schwäbische Gemüthlichkeit Zweifel hegen, so wäre es, weil die Schwaben selbst so viel von Gemüthlichkeit reden und in der abgedroschenen Entgegensetzung von Gemüth und Verstand dem Norddeutschen gegenüber sich gefallen. Es entsteht aus diesem sich Bespiegeln in dem Ruhme der Gemüthlichkeit leicht ein Hätscheln, ein sentimentales Freundschaftmachen, ein Händedrücken, „o du Lieber, wie sind wir doch so recht dick miteinander, so ordentlich fett". Trau aber dem nicht, der viel von Herzlichkeit, Pietät, Gemüth, Kindersinn redet: der plumpste Egoismus tappt unvermuthet aus dem trefflichen Gemüthe hervor, oder der schleichende und raffinirte lauert hinter dem Biedermannstone. Doch das sind Auswüchse. Es ist doch der Mühe werth, zu untersuchen,

was hinter jenem geläufigen Gegensatze sei. Man versteht wohl unter Gemüth im Gegensatze gegen den Verstand, der die Dinge äußerlich bezieht, ordnet, benutzt, ein sinniges Eingehen in das Innere, das Wesen. Der Verständige classificirt eine Pflanze und untersucht ihre Nutzbarkeit, der Gemüthliche traut ihr eine Seele zu und lebt sich in sie hinein. Der Verständige schlägt seinen Hund, wenn er unartig ist, der Gemüthliche, wenn nur die Unart naiv aussieht, giebt sich den komischen Genuß, sich in die Hundsseele hineinzudenken, den menschenähnlichen Vorgang in der träumenden Monade nachzufühlen, und der Hund bleibt ungeprügelt. Der Verständige beurtheilt die Menschen nach ihrer Bildung, nach ihrer Brauchbarkeit, und ist mehr beschäftigt, sie zu unterscheiden, als in jedem, was und wie er sein mag, den Menschen zu empfinden, der Gemüthliche sucht sogleich eine innere und rein menschliche Beziehung theils zwischen sich und Andern anzuknüpfen, theils zwischen den Andern aufzufinden, darüber vergißt er zu sehr die Schranken der Convenienz, Stände, Bildung, und wird leicht betrogen.

Nun wäre nichts thörichter, als zu sagen, der Norddeutsche habe kein Gemüth. Man kann die Sache etwa so wenden: bei dem Schwaben bewegen sich alle übrigen Formen geistiger Thätigkeit mehr im Elemente des Gemüthes, bei dem Norddeutschen in dem des Verstandes. Begegnen sie sich, so fühlt sich der Schwabe zuerst durch die Verstandesschroffheit des Norddeutschen (bei aller Feinheit und Freundlichkeit desselben) abgestoßen, der Norddeutsche durch das substantielle Wesen des Schwaben ironisch gestimmt. Lernen sie aber einander näher kennen und graben tiefer, so findet jener das Gemüth unter der Eisdecke der Verstandes-

ſchärfe, dieſer den Verſtand in dem weichen Stoffe des Gemüthes vor, und ſie ſöhnen ſich aus, ſie lernen von einander.

Der eng geſchloſſene Familiengeiſt bringt es natürlich mit ſich, daß die Glieder der Familie ſehr ſpät, in gewiſſem Sinne gar nie der Familie entwachſen. Ein ſchöner Zug kindlicher Zutraulichkeit bildet ſich dadurch in dem Individuum und es fühlt ſich ſo zu ſagen immer in ſeinem Taufnamen. Was unſern Schiller ſo ungemein beliebt gemacht hat, iſt gar nicht bloß die Höhe ſeiner Ideale, ſondern der eigenthümliche Zug von Zutraulichkeit, Treuherzigkeit, der ſpecifiſch deutſch und näher ſchwäbiſch iſt. Nicht nur die Liebe, wie namentlich zwiſchen Thekla und Max, ſpricht dieſe ſüße, herzensgute Sprache, ſondern ſelbſt der Held: „Max! Bleibe bei mir. — Geh nicht von mir, Max! — Max! Du kannſt mich nicht verlaſſen! Es kann nicht ſein, ich mag's und will's nicht glauben, daß mich der Max verlaſſen kann!“ Ein Schwabe iſt ein Gemüth, das heute von einer hohen Frau einen freundlichen Blick bekommt und morgen ſchon hofft, ſie werde ihm in ſchweſterlicher Zutraulichkeit einen abgeriſſenen Knopf an den Rock annähen.

Nehmen wir zu dieſer engen Einfriedigung der Familie die Strenge der Erziehung, den grauſam geiſtloſen Terrorismus hinzu, der noch die Kindheit unſerer Väter und Mütter in den Schnürleib der angſtvollſten Schüchternheit und Schweigſamkeit bannte, der dem Kinde verwehrte, auf der Straße zu lärmen und zu jodeln, und die Sittſamkeit und Geſetztheit Erwachſener von ihm verlangte, eine Tyrannei, die erſt ſeit einigen Decennien nachgelaſſen hat, ſo haben wir den Erklärungsgrund für die ſpäte Selbſtſtändigkeit unſerer Männer: „Ein Schwabe wird

vor dem vierzigſten Jahre nicht geſcheut". Ganz richtig, nämlich nicht ſelbſtſtändig. Es iſt nicht gut, wenn Kinder naſeweis ſind und überall mitplappern, wenn der Jüngling die geſunde Milch der Beſcheidenheit verachtet, und in Norddeutſchland mag wohl mitunter dem Unreifen zu frühe Selbſtſtändigkeit eingeräumt werden, aber bei uns herrſcht das andere Extrem. Behandle den Menſchen als frei und ſelbſtſtändig, ſo wird er es, achte ſeine Menſchenrechte, ſo lernt er ſie ſelbſt achten. Bei uns ſollen die Kinder, wenn Fremde da ſind, nur hübſch ſtille ſein, da ſtehen ſie im Winkel, nagen am Finger, reiben ſich am Simſen ab und bleiben blöde; der Jüngling wird viel zu lange als Knabe behandelt, beaufſichtigt und bewacht, da kommt die Subjectivität nicht zu ihrem Rechte, da bildet ſich kein heiteres Freiheitsgefühl, da entſteht jenes unreſolute, brütende, ſcrupulöſe, unſichere Weſen der Schwaben. Ein Recenſent hat G. Schleſier vorgeworfen, es ſei verkehrt, wenn er den Schwaben mehr Individualität und Charaktertrotz vindicire, als den Norddeutſchen, man ſolle norddeutſche Jünglinge betrachten, ob ſie nicht ſelbſtſtändiger und energiſcher ſeien. Es kommt hier nur darauf an, was man Individualität heißt. Im Großen, in der Idee, im Politiſchen iſt der Schwabe ungleich mehr von den Rechten der Individualität durchdrungen, aber in der unmittelbaren Wirklichkeit, im Privatleben, in der Sphäre zweckmäßigen Anordnens, ſchnellen Handelns, Antwortens und Abweiſens iſt er weit ſelbſtloſer und blöder. Ein Schwabe lernt ſchwer befehlen. Seid mir Zeuge, ihr gelehrten ſchwäbiſchen Jünglinge auf Reiſen, die ihr in Gaſthöfen vernachläßigt, von groben Kellnern verhöhnt und geneckt werdet, und ſie ſchier um Verzeihung bittet, wenn ihr

etwas von ihnen begehrt! Bis der Schwabe seinen Bedienten hart anläßt, ihm einen straffen und gemessenen Befehl ertheilt, muß er schon böse und zornig sein, er alterirt sich erst, aber dann bricht er auch zu derb hervor.

Die Treue, Biederkeit, Keuschheit, Sittenreinheit, die man den Schwaben mit Recht nachrühmt, ist die bessere Seite der Folgen jenes engen und strengen Familiengeistes. Jenes gediegene Schrot und Korn langsam reifender substantieller Charaktere hat hierin seinen Ursprung. Aber hier ist auch einer sehr üblen Seite zu gedenken, die man uns neuerdings von immer mehreren Seiten vorwirft. Es ist die gegenseitige moralische Beaufsichtigung, der Tugend-Zelotismus, das schielende, hämische Sichbekümmern um das Privatleben des Nebenmenschen, das Köpfezusammenstoßen, Einanderzupfen und Zusammenflüstern: „So recht! O Jee! Guck au! Der do!“ Ob du ein träger, gewissenloser Beamter, ein Betrüger, ein Dieb, ein Lügner, ein Barbar, ein Säufer, ein Fresser bist, wird weit nicht mit der Wichtigkeit untersucht, als ob du nicht in einem Puncte menschlich gewesen seiest, in welchem die Lüsternheit sich gerne durch Erforschung fremder Sünden für eigene Entbehrungen entschädigt und so eine viel schlimmere Sinnlichkeit an den Tag legt, als diejenige ist, welcher sie nachforscht. Pharisäismus ist die Springfeder und verstärkte Wirkung dieses Hinschielens nach dem Nachbar. Die Kleinheit des Landes wirkt mit, alles ist Vetter und Base, alles kennt sich und fragt nach einander. Glücklicher Weise ist jedoch derjenige, der neuerdings als Kritiker diesen Pharisäismus durch ein heuchlerisches Tugendgeschrei auf die Spitze seiner Schmach getrieben hat, nicht unser Landsmann,

Wir verbitten uns, mit ihm confundirt zu werden, wir haben nichts mit ihm zu thun.

Ich ſollte nun vom Staatsleben, von unſerer Verfaſſung, unſerem Liberalismus reden. Aber, ich bekenne es, von ſolchen Dingen zu reden, bin ich beſonders ungeſchickt; ich habe (man mag dieſes Geſtändniß als Beiſpiel ſchwäbiſcher Naivität anſehen) über die beſte Staatsverfaſſung keine feſte Ueberzeugung, von dem Organismus eines Staates keine klare Anſchauung, kurz ich verſtehe die Sache nicht und ſchweige *). Nur ſoviel glaube ich ſagen zu können, daß dem Tadel, den unſere Liberalen von Norddeutſchland aus häufig erfahren, meiſt ein Mangel an zureichender Kenntniß unſerer Geſchichte und Conſtitution, an conſtitutioneller Erfahrung zu Grunde liegt, daß die achtungswerthen Charaktere, welche die Vertheidigung des guten alten Rechtes zur Subſtanz ihres Lebens gemacht haben, keineswegs mit den von hohlen und atomiſtiſchen Staatstheorien ausgehenden modernen Liberalen zu verwechſeln ſind. Uebrigens liegt es, wie ſchon oben bemerkt, ganz in der Verſchiedenheit des Naturells, daß der Schwabe das Moment der berechtigten Subjectivität, der Norddeutſche das der abſtracten Allgemeinheit im Staate in den Vordergrund ſtellt. Unmittelbar neben die ſchwäbiſche Rührigkeit, wenn es die Idee im Großen gilt, drängt ſich aber in einzelnen Gebieten des Offentlichen und Offiziellen ein beiſpielloſer Schlendrian, eine unverzeihliche Schlafheit und Trägheit, welche mit der großen Gewiſſenhaftigkeit und Pünctlichkeit in den meiſten Zweigen der Verwaltung und des Rechts im

*) Sancta simplicitas!

größten Widerſpruch ſteht. In öffentliche Aufzüge iſt keine Ordnung zu bringen, da will jeder ſchlendern, wie es ihm beliebt; es gibt Städte, wo die Unreinlichkeit in den Gaſſen, die nächtliche Unſicherheit durch Verſperrung der Wege, ſcheuslichen Zuſtand des Pflaſters u. ſ. w. in's Fabelhafte geht und kein Menſch denkt daran, gegen eine ſtädtiſche Verwaltung, die ſolches duldet, zu klagen. Wie ſehnt man ſich bei dieſer Schlaffheit, bei dieſem Mangel an Sinn für das Gemeinſame und officieller Schärfe nach dem ſtraffen, decidirten, durchſchneidenden nordiſchen Weſen, nach der Pünctlichkeit und Genauigkeit, die der Preuße im Dienſte zeigt!

Ich verlaſſe dieſe äußeren Gebiete und ſteige zu den geiſtigen auf, um zuerſt über den Zuſtand der Kunſt bei uns Einiges zu reden.

Daß ſich in Schwaben der plaſtiſche Genius, der Geiſt der Anſchauung und des Bildes, wie er der ſüddeutſchen Natur beſonders eigen iſt, nicht verläugnet, zeigt ſchon Rede und Schrift auch außerhalb des Feldes der eigentlichen Poeſie. Der norddeutſche Witz bewegt ſich mit beſonderer Vorliebe in der Sphäre des ſatyriſchen Wortſpieles; es fehlt uns an dieſer Gattung auch nicht, und wir können manchem politiſchen Wortwitze der Berliner z. B. den hübſchen entgegenhalten: Männdle, zahl bald! ſ. Mendizabal. Aber es iſt dies nicht der Boden, worauf unſer Witz heimiſch iſt, ſondern unſer Liebling iſt der Witz, der den gegebenen Gegenſtand durch ein wunderliches, aus der entlegenſten Sphäre aufgerafftes Phantaſiebild beleuchtet, wobei es rein um den Muthwillen dieſes Vergleiches, nicht um eine ſatyriſche Nebenbeziehung zu thun iſt. „Nur einen Schoppen Wein? Das iſt, wie wenn man einen

Wir verbitten uns, mit ihm confundirt zu werden, wir haben nichts mit ihm zu thun.

Ich ſollte nun vom Staatsleben, von unſerer Verfaſſung, unſerem Liberalismus reden. Aber, ich bekenne es, von ſolchen Dingen zu reden, bin ich beſonders ungeſchickt; ich habe (man mag dieſes Geſtändniß als Beiſpiel ſchwäbiſcher Naivität anſehen) über die beſte Staatsverfaſſung keine feſte Ueberzeugung, von dem Organismus eines Staates keine klare Anſchauung, kurz ich verſtehe die Sache nicht und ſchweige *). Nur ſoviel glaube ich ſagen zu können, daß dem Tadel, den unſere Liberalen von Norddeutſchland aus häufig erfahren, meiſt ein Mangel an zureichender Kenntniß unſerer Geſchichte und Conſtitution, an conſtitutioneller Erfahrung zu Grunde liegt, daß die achtungswerthen Charaktere, welche die Vertheidigung des guten alten Rechtes zur Subſtanz ihres Lebens gemacht haben, keineswegs mit den von hohlen und atomiſtiſchen Staatstheorien ausgehenden modernen Liberalen zu verwechſeln ſind. Uebrigens liegt es, wie ſchon oben bemerkt, ganz in der Verſchiedenheit des Naturells, daß der Schwabe das Moment der berechtigten Subjectivität, der Norddeutſche das der abſtracten Allgemeinheit im Staate in den Vordergrund ſtellt. Unmittelbar neben die ſchwäbiſche Rührigkeit, wenn es die Idee im Großen gilt, drängt ſich aber in einzelnen Gebieten des Oeffentlichen und Offiziellen ein beiſpielloſer Schlendrian, eine unverzeihliche Schlaffheit und Trägheit, welche mit der großen Gewiſſenhaftigkeit und Pünctlichkeit in den meiſten Zweigen der Verwaltung und des Rechts im

*) Sancta simplicitas!

größten Widerſpruch ſteht. In öffentliche Aufzüge iſt keine Ordnung zu bringen, da will jeder ſchlendern, wie es ihm beliebt; es gibt Städte, wo die Unreinlichkeit in den Gaſſen, die nächtliche Unſicherheit durch Verſperrung der Wege, ſcheuslichen Zuſtand des Pflaſters u. ſ. w. in's Fabelhafte geht und kein Menſch denkt daran, gegen eine ſtädtiſche Verwaltung, die ſolches duldet, zu klagen. Wie ſehnt man ſich bei dieſer Schlaffheit, bei dieſem Mangel an Sinn für das Gemeinſame und officieller Schärfe nach dem ſtraffen, decidirten, durchſchneidenden nordiſchen Weſen, nach der Pünctlichkeit und Genauigkeit, die der Preuße im Dienſte zeigt!

Ich verlaſſe dieſe äußeren Gebiete und ſteige zu den geiſtigen auf, um zuerſt über den Zuſtand der Kunſt bei uns Einiges zu reden.

Daß ſich in Schwaben der plaſtiſche Genius, der Geiſt der Anſchauung und des Bildes, wie er der ſüddeutſchen Natur beſonders eigen iſt, nicht verläugnet, zeigt ſchon Rede und Schrift auch außerhalb des Feldes der eigentlichen Poeſie. Der norddeutſche Witz bewegt ſich mit beſonderer Vorliebe in der Sphäre des ſatyriſchen Wortſpieles; es fehlt uns an dieſer Gattung auch nicht, und wir können manchem politiſchen Wortwitze der Berliner z. B. den hübſchen entgegenhalten: Männdle, zahl bald! ſ. Mendizabal. Aber es iſt dies nicht der Boden, worauf unſer Witz heimiſch iſt, ſondern unſer Liebling iſt der Witz, der den gegebenen Gegenſtand durch ein wunderliches, aus der entlegenſten Sphäre aufgerafftes Phantaſiebild beleuchtet, wobei es rein um den Muthwillen dieſes Vergleiches, nicht um eine ſatyriſche Nebenbeziehung zu thun iſt. „Nur einen Schoppen Wein? Das iſt, wie wenn man einen

Ochſen in's Horn klemmt!" Wie anſchaulich, wie überzeugend! und wie ganz verkehrt wäre es, den Erfinder des Witzes, weil ein Ochſe darin vorkommt, entweder durch die Bemerkung zu ärgern, er habe ſich ſelbſt mit einem Ochſen verglichen, oder gar für einen Satyrikus zu erklären, der einen Trinker mit einem Ochſen vergleichen wollte! Frauen und Norddeutſche ſuchen hinter dem reinen Witze gerne ſatyriſchen. Der Humoriſt macht ein Hanswurſtgeſicht und ſagt etwas Thörichtes, einen ſchlechten Witz; da kommt einer und ſucht verſteckte Beziehungen dahinter, verſpottet ihn, wenn er keine findet, oder beleidigt ihn, wenn er ſie gefunden zu haben glaubt. Der Schwabe liebt als Humoriſt die Selbſtperſiflage, er liebt es, die Gutmüthigkeit ſeines Spaßes dadurch zu beweiſen, daß er ſich ſelbſt nicht ſchont, und ſetzt ſein eigenes Ich als thöricht: indem er dies thut, iſt er es allerdings eben nicht, und indem er ſeine Naivität in's Wiſſen um dieſelbe erhebt, ſteht er ebenſo über, als in dieſer. Wie häufig aber war ich in Norddeutſchland Zeuge davon, daß man ihm dieſe Parodie der eigenen Naivität als einfache Naivität aufrechnete, oder überhaupt ein Geſicht machte, das ſagte: „Was will denn der Menſch? Sonderbar!" — Einige jüngere norddeutſche Schriftſteller bemühen ſich ſichtbar um eine bildliche, concrete Darſtellung, Mundt, Laube, Guzkow u. And. Das Streben in allen Ehren: aber wir haben bei dieſen gehäuften Bildern das Gefühl des Geſuchten, Abſichtlichen, der Treibhauspflanze. Das Bildliche eines wahrhaft und geſund ſinnlichen Styles beſteht gar nicht bloß in den ausdrücklichen Metaphern, noch weniger in ihrer Häufung. Von Hegel nahmen ſeine Anhänger manche jener fleiſchigen, körnigen ſchwäbiſchen Redensarten auf, beweiſen aber durch häufige unzeitige Anwen-

dung z. B. des „von Hause aus", daß die Pflanze nicht auf ihrem Boden gewachsen ist.

Der Norddeutsche redet einmal in vorherrschend abstrakten Ausdrücken, daher namentlich viel in Substantiven; was hilft es nun, wenn er den abstracten Mittelpunct an allen Enden mit Blumen umsteckt? Man fühlt ihn nur um so mehr. Zur Erläuterung nur Einen Satz von Th. Mundt aus: Kunst der deutschen Prosa: „Der deutsche Gedanke wird mit dem Heimweh nach dem deutschen Worte geboren und durch alle von den Umständen irgendwie gegebenen Nöthigungen in ein fremdes Kleid bricht, wie Schweizerthränen beim Alphornruf, die Sehnsucht danach aus ihm hervor." Ich will hier nichts von Schweizerthränen sagen, in welcher Wortbildung die Thräne behandelt wird, wie ein nationales Fabricat, etwa Schweizerkäse, sondern nur auf den widerwärtigen Abstand zwischen der Bildlichkeit im Anfange und Ende des Satzes und zwischen der strohdürren Abstraction der mittleren Wendung: „von den Umständen irgendwie gegebenen Nöthigungen in ein" aufmerksam machen. Warum eifern die Norddeutschen nicht vielmehr ihrem größten Repräsentanten, dem Manne nach, in welchem der reine Verstand durch die Entschiedenheit und Durchsichtigkeit seiner Ausbildung fast die Wirkung der Poesie erreichte? Lessing sucht keine Bilder, er redet einfach, ganz wie ein Mensch ohne besonderen Anspruch auf blühende Sprache zu reden pflegt: aber seine Rede ist dramatisch bewegter Dialog, Frage, Antwort, Einwendung, Schlag auf Schlag, lauter Gesticulation, man sieht immer die Disputirenden persönlich vor sich, sie stehen auf, sie setzen sich, springen wieder auf, geben sich zufrieden — lauter Quecksilber. Rein unerträglich aber ist uns ein Styl wie Guzkow's, der Alles poin-

genug und durch öffentliche Erklärung zu unterſcheiden wiſſen, ſo beſchuldige man ſie der Unklarheit oder Saumſeligkeit, aber confundire das gediegene Gemüth, das von der Poeſie eine ernſte ſittliche Grundlage mit Recht fordert, übrigens aber allerdings das Sittliche zu einſeitig auf gewiſſe einfach naive Zuſtände beſchränkt, nicht mit dem Tugendgeſchrei, das, wo die Gründe ausgehen, auf das Privatleben des Beurtheilten halb verſteckte, giftige Anſpielungen macht. Wer Uhland für eine moraliſirende Natur halten kann, hat ihn nicht geleſen; er iſt eine jener ſubſtantiellen, objectiven, in der guten Sitte der Väter feſt und ohne Wanken verharrenden Naturen, er iſt ein Charakter. Daß die Tendenzen des jungen Deutſchlands, und was dahin einſchlägt, einer ſolchen Individualität nicht zuſagen können, daß ſie das Richtige in jenen Anſichten ſammt der großen Summe des damit verknüpften Falſchen ganz abweiſen wird, leuchtet ein, aber daraus folgt noch kein Puritaner, noch kein Tugendräſonneur. Kann denn ein unfreies Gemüth ſolche Balladen, ſolche ewigjunge Lieder, ſo geſund und voll vom ächten Volkstone bilden? Uhland, Schwab, Kerner ſind in der Verehrung Göthe's aufgewachſen und haben Menzel's Polemik gegen dieſen nie gebilligt; Beweis genug, daß ihre Denkart himmelweit von der Menzelſchen verſchieden iſt.

Sehen wir aber doch einmal an, was das junge Deutſchland wollte. Man muß es erſt errathen, denn die jungen Deutſchen ſelbſt haben es in der großen Confuſion, der ſie jedenfalls zu beſchuldigen ſind, nirgends deutlich geſagt. Das Princip, das allen Bewegungen des Geiſtes zu Grunde liegt, iſt das der Freiheit, die nach immer vollerer und breiterer Entfaltung ringt. Die Natur iſt, der Geiſt weiß ſich. In jeder gegebenen Geſchichtsepoche

iſt aber der Geiſt noch mit einer Maſſe ſolcher Zuſtände behaftet, worin er bloß iſt und ſich nicht frei weiß, und die Aufgabe jeder Generation iſt, dieſen Reſt bloßer Natur im Geiſte immer mehr in Geiſt umzuwandeln. So war der Geiſt in der Religion unfrei, indem er, ohne ſich Rechenſchaft zu geben, dem Poſitiven ſich unterwarf, bis die Reformation eintrat, und mit ihr — da die Religion der Nilmeſſer des ganzen Geiſtes iſt — war der Bruch des Geiſtes mit ſeinem bloßen Naturſein ein- für allemal gegeben, aber erſt implicite. Das proteſtantiſche Princip immer weiter, nach allen Seiten hin, auszubilden, war die Aufgabe der Folgezeit, und gewiß haben uns die früheren Gen.rationen hierin noch unendlich Vieles zu thun hinterlaſſen. Weiße ſagte in einer Kritik Guzkow's, es ſei genug negirt, man müſſe zum Affirmativen zurückkehren. Ich glaube ſchwerlich; es gibt noch gar Manches zu negiren. Hier iſt nun für unſere gegenwärtige Frage vor Allem das Verhalten des Subjects zu den ſittlichen Lebensmächten zu betrachten. Es iſt ein ſchöner, poetiſcher Anblick, wo das Herz noch ohne zu grübeln mit der beſtehenden guten Sitte verwachſen iſt und durch keine Lostrennung des Selbſtbewußtſeins ſeine ſittlichen Zuſtände ſchon aus der Vogelperſpective betrachtet, wo Freundſchaft, Treue, Ehe als unantaſtbare heilige Mächte geachtet werden, ohne daß man fragt warum. Wenn es aber dennoch wahr iſt, daß der Geiſt nur in dem Grade Geiſt iſt, in welchem er weiß, was er thut, ſo muß auch dieſe Geſtalt des Bewußtſeins ſich nothwendig verändern, alle Blindheit auch in dieſen Dingen muß ſich zum Sehen erheben. Dieſes Sehen beginnt mit dem Zweifel. Fängt man an, das, was man früher heilig hielt, nur weil es die Väter dafür hielten, zu prüfen, ob es wohl auch an

ſich wirklich heilig ſei, ſo nimmt dies natürlich für denjenigen den Schein der Frivolität an, der überſieht, daß der Zweifel nur ein Durchgangspunkt, daß der Endzweck dieſes zerſetzenden dialektiſchen Vorganges nicht Zerſtörung, ſondern nur feſteres Aufbauen ſein kann. Der ganze Schritt iſt auch wirklich gefährlich, ebenſo gefährlich als der uralte Satz des Paulus, daß der Chriſt frei ſei vom Geſetze, welchen, würde er jetzt leben und ſeinen Satz erſt aufſtellen, W. Menzel ſicherlich in den Verdacht einer geheimen Krankheit würde zu bringen ſuchen. Macht ſich an jenes Geſchäft der fortſchreitenden Freiheit ein unreiner Geiſt, dieſer bleibt freilich bei der zerſtörenden Hälfte ſtehen und reißt die Grundſäulen der Sittlichkeit, ſtatt ſie feſter und dauernder zu gründen, nieder, oder richtiger, er läßt ſie liegen, während der Geſunde ſie nur herausnimmt, um das Fundament zu unterſuchen, und ſie dann tiefer einzuſenken, als vorher. Bei jenem zerſtörenden Thun ſtehen zu bleiben, war nun offenbar keineswegs die Abſicht der Mehrheit jener neuerungsluſtigen Schriftſteller. Die Meinung war gut, aber ſie waren in ihrem Denken viel zu unreif, um ſich die Aufgabe klar machen zu können, und mußten daher nicht durch eine falſche, ſondern durch eine verkehrt begonnene gute Sache ſcheitern. Luther meinte auch einmal, wo innige Liebe zwei Gemüther verbunden habe, bedürfe es keiner kirchlichen Einweihung; es war wohl ein Jugendirrthum, aber wir ſehen doch, daß auch gute Menſchen in aller Redlichkeit auf ſolche Ideen kommen können, und es iſt gut, wenn man darauf kommt, denn indem man ſie widerlegt oder, richtiger zu reden, ergänzt, lernt man erſt mit klarem Bewußtſein achten, was man ſonſt

blind achtete. Heine nehme ich von den redlich Strebenden aus, denn er hat seine innere Verwesung zu offenkundig an den Tag gelegt. Auch Guzkow fehlt es sichtbar an Harmonie des Gemüths und innerer Gesundheit, was ich keineswegs aus dem Stoffe, wohl aber aus der Behandlung in seiner Wally beweisen möchte. Darzustellen, wie der Geist des Zweifels in einer Zeit wie die unsrige selbst die weibliche Seele ergreift und sie aus dem Geleise der Naivität und schönen Nothwendigkeit herausreißt, ist eine der Poesie ganz würdige Aufgabe, und daß der Mensch in seiner Freiheit sich den unverhüllten Anblick der Schönheit gönnen dürfe, kann nur die Frivolität und Unsittlichkeit bestreiten. Unbedingt aber ist die Vorliebe für das Peinliche, Gräßliche, für einen Schluß in schrillendem Mißklange, wie sie Guzkow in der Wally und in der Seraphine an den Tag legt, und worin er ganz der neueren französischen Romantik mit ihrer Schinderphantasie folgt, der frivole Ton, in welchem die Religionszweifel in der Wally vorgetragen sind, ferner das Zerfahrene, Haltungs- und Einheitslose, Zerhackte, was in seinen Productionen durchaus sich findet, ein Beweis, daß diese Persönlichkeit keinen Beruf hat, etwas in der Litteratur umzugestalten.

Daß aber diese ganze moderne Tendenz an sich, weit entfernt, das Unsittliche zu wollen, vielmehr, wenn sie nur sich recht klar ist, eine haltbarere Gestalt des Sittlichen an die Stelle einer wankenden zu setzen die Absicht hat, läßt sich z. B. an der Frage nachweisen, ob Treue gegen das der Geliebten gegebene Wort unbedingt Pflicht sei. Ist es Frivolität, dies in Zweifel zu ziehen, wenn man sich auf den tausendfach möglichen

Conflict dieſer Pflicht mit anderen höheren beruft? Wenn man ſagt, es gebe Fälle, und zwar mehr, als es ſcheint, wo in dieſem Verhältniſſe, was ſonſt ſittlich wäre, unſittlich wird, weil andere Forderungen der Sittlichkeit verletzt werden, Fälle, wo die Treue vielmehr Untreue wäre? Hätte nämlich die Treue zur Folge, daß ein Geiſt in ſeiner Entwickelung unterbrochen, ſeine Thätigkeit auf ein Gebiet hingenöthigt würde, wohin ſein Talent nicht geht, ſo wäre dies Untreue dieſes Geiſtes nicht nur gegen ſich, ſondern gegen ein größeres Ganze, den Staat, die Welt, welche fordern und erwarten können, daß jeder das Vollkommenſte möglicher Ausbildung der ihm eigenthümlichen Kräfte erſtrebe und dem Ganzen auf dem Punkte diene, wo er ihm am beſten dient. Eine ſolche Unterordnung der genannten Pflicht werden aber Charaktere, die einfach und unkritiſch mit der alten Sitte verwachſen ſind, nicht zugeben, außer in extremen Fällen, wie Krieg fürs Vaterland u. dergl., wobei aber die Inconſequenz ſogleich hervortritt, denn dann iſt zugegeben, die in Frage ſtehende Pflicht ſei colliſionsfähig, und doch wird ſie zugleich als abſolut behauptet. Daß jede beſtimmte ſittliche Macht, indem ſie auf Einem Boden mit allen anderen ſittlichen Mächten zuſammen iſt, einer Dialektik unterliegt, die ihr nur eine bedingte Geltung übrig läßt, dieſe Behauptung wird einem altdeutſchen Charakter immer als ein Ausfluß von Frivolität und Perfidie erſcheinen. Und doch, um bei unſerem Beiſpiele zu bleiben, wie viele elende und wahrhaft unſittliche Ehen ſind aus jener mißverſtandenen Treue hervorgegangen! Wie überzeugend ließe ſich nachweiſen, daß gerade das abrupte Denken, das die beſtimmten und durch ihre Beſtimmtheit einer Dialektik unterliegenden ſittlichen Potenzen, heute die eine, morgen

die andere — denn in einem Athemzuge kann man ſie doch nicht alle — abſolut nimmt, wenn die Welt ſich nach ihm richten würde, unendliche Verſtellung und Zerrüttung jeder Art in das Reich der Sittlichkeit einführen würde — gewiß ohne böſe Abſicht: aber es könnte an dieſer Folge ſehen, daß man dem Gegner wenigſtens auch keine böſe Abſicht vorwerfen darf, wie denn überhaupt Anſichten als ſolche zu beurtheilen und nicht unmittelbar auf Abſichten zu reduciren ſind.

Es wurde von jenen feuerreitenden jungen Deutſchen mit großem Gehetze und Halloh zugleich eine größere Befreiung der Sinnlichkeit verlangt im Leben wie in der Poeſie, ohne daß ihre Confuſion zu ſagen wußte, ob die Emancipation in beiden Gebieten gleichweit gehen ſolle, oder wie denn das Ding überhaupt zu nehmen ſei. Die negative Moral iſt allerdings im Leben eben ſo verderblich, als in der Poeſie proſaiſch, und der ſittliche Standpunkt ſoll in beiden Sphären ein Verhältniß zwiſchen Geiſt und Sinnlichkeit vorausſetzen, das, an ſich affirmativ, ſich zur Negation, zu einem Kampfe beider Principien fortſetzt, der zum Tragiſchen und Komiſchen führt, aus welchem aber endlich die Verſöhnung beider als ſittliches Kunſtwerk eines harmoniſchen Lebens ſich herſtellt. Die Poeſie, die Kunſt überhaupt, wird ſich nun immer mit Vorliebe auf der erſten dieſer drei Stationen aufhalten und die Sinnlichkeit als unſchuldige Schweſter des Geiſtes gewähren laſſen, indem ſie aus ihrem Umkreiſe alle Verhältniſſe entfernt, wodurch der ſinnliche Genuß zu einer Verletzung weſentlicher ſittlicher Beziehungen führen würde —

„Unſre Zufriedenheit bringt keine Gefährde der Welt".

Das Leben, weil ein ſolcher colliſionsloſer Raum in ſeinem Complex faſt nirgends und nur vorübergehend gegeben iſt, wird, ſtrenger und mißtrauiſcher, immer nach der zweiten jener Stationen hindrängen, welche eine Ueberwindung der Sinnlichkeit fordert, um dann erſt, wenn ſie im Kampfe gebrochen iſt, ihr wieder eine Stimme einzuräumen, wiewohl auch hier ſtets ein urſprünglich affirmatives Verhältniß vorauszuſetzen iſt, wenn man nicht z. B. in Beziehung auf die Liebe die blasphemiſche Meinung hegen will, Gott habe ſie, da ſie an ſich einmal unbedingt verwerflich ſei, alſo im Grunde auch durch keine Einſetzung und Weihe geheiligt werden könne, nur in einer ſchwachen Stunde den ehelich Verbundenen zugeſtanden und wir können nun ins Fäuſtchen lachen, daß er dieſe ſchwache Stunde gehabt: dann ſind wir auf dem beſten Wege, den Cölibat zu billigen, die bekannte Handlung des Origines zu bewundern u. ſ. w. u. ſ. w. Es iſt nun, um uns auf die Poeſie zu beſchränken, nicht zu läugnen, daß, ſo viel Göthe gethan hat, jenen affirmativen Standpunkt geltend zu machen, dennoch die Schillerſche Poeſie, auf der negativen Kantiſchen Moral ruhend, auf den Geſchmack der Maſſe beſtimmender eingewirkt hat, als die Goethiſche, daß es daher recht gut iſt, wenn von Zeit zu Zeit, wie dies in der Sturm- und Drangperiode geſchah, ein neuer Ausfall gegen dieſen Standpunkt gewagt und das Recht der Sinnlichkeit nachdrücklich reclamirt wird. Unter unſern Dichtern nun dürfte man einen unüberwundenen Reſt negativer Moral vielleicht mit dem meiſten Rechte an G. Pfizer tadeln; ich möchte es wenigſtens nicht auf mich nehmen, ihn zu rechtfertigen, wenn er die verwegenſchöne Kunſt des Akrobaten beſingt und ſich am Schluſſe entſchuldigt, daß

er einen so niedrigen Gegenstand gewählt habe, wenn er in seinem Dolce far niente die Poesie des Müssigganges mit gewohnter herrlicher Farbenpracht der Bilder entfaltet und zuletzt meint, moralischen Einwendungen Rede stehen zu müssen. Bei Uhland wüßte ich von dieser moralischen Befangenheit nichts zu finden; sein Gemüth erscheint, nachdem man die sentimental elegischen Gedichte des Anfangs hinter sich hat, harmlos heiter und einem weltlichen Behagen, freilich mit Beschränkung auf alterthümlich einfache Verhältnisse, keineswegs verschlossen; wer es von Kerner nicht gelten läßt, hat die Reiseschatten nicht gelesen, und bei E. Mörike sprudelt und sprüht auf tragischem Hintergrunde ein ebenso heiterer als tiefer Humor.

Dies aber ist richtig, daß jene Kämpfe der nach höchster Freiheit des Selbstbewußtseins ringenden, durch Zweifel gespaltenen Subjectivität auf der Seite unserer naiven Dichter nicht zu treffen sind, am ehesten bei Mörike (Maler Nolten). Pfizer aber hat entschieden etwas von Byron's Geiste und ist von dieser Seite eine ganz moderne Erscheinung. Hier entsteht nun freilich vorerst die Frage, ob diese Zustände, diese Kämpfe des durch die Qualen der Zerrissenheit zu höherer Harmonie aufstrebenden Geistes überhaupt ein poetischer Stoff, oder nicht besser allein der philosophischen Debatte zu überlassen seien. Gewiß das Erstere; oder ist es nicht ein erhabenes Schauspiel, dem Selbstbewußtsein zuzusehen, wie es beginnt, sich als den Angel der Welt zu fühlen, dem nichts Fremdes von außen aufgedrungen werden kann, wie es alles scheinbar Feste und Dingliche flüssig macht und in das Ich resorbirt, und in dieser innersten Revolution bald den festen Grund verliert, der Ver-

zweiflung in die Arme ſtürzt, bald im Gefühle ſeiner Kraft muthig den Kampf fortſetzt und auf die ferne Friedensinſel hinblickt? Iſt Goethe's Fauſt nicht erhaben? Eröffnet ſich nicht der Bruſt des lyriſchen Dichters eine neue Welt unendlicher Gefühle, wenn dieſer Kampf tauſendſaitig in ihr anklingt, ſieht der erzählende nicht neue reiche Bahnen vor ſich, auf denen er ſeinen Helden dieſen Bildungskampf im modernen Sinne kann kämpfen laſſen, und gewinnt nicht der dramatiſche einen neuen Boden der bedeutendſten Entwickelungen, ſei es, daß er dieſen Kampf unmittelbar zu ſeinem Stoffe wählt und Hamlet in neuen Geſtalten vorführt, ſei es, daß er ein Thema aus einfacher alter Zeit mit der klaren Einſicht des modernen Geiſtes in die dialektiſche Colliſionsfähigkeit alles Sittlichen behandelt? So gewiß nun dieſe Fragen zu bejahen ſind, ſo iſt doch bis jetzt die Aſſimilation dieſer modernen Ideen in die Poeſie noch nicht vor ſich gegangen, und wir beſitzen außer dem — nach anderer Seite doch ſelbſt auch poetiſch mangelhaften — Fauſt und Clavigo von Goethe noch nichts ächt Poetiſches in dieſer Richtung. Unter Heine's Liedern ſind die ſchönen eben diejenigen, wo ſeine Ironie und Zerriſſenheit nicht zum Vorſchein kommt. Ironie und Zerriſſenheit können ganz wohl einen poetiſchen Anblick gewähren, aber die ſeinige nicht, weil es eine coquette und bübiſche iſt. Mundt's Madonna, Laube's junges Europa, Kühne's Guarantaine, Guzkow's Wally: man mag an dieſen Producten dies und jenes loben, aber poetiſch ſind ſie wahrlich nicht; es ſind geiſtreiche Reflexionen, es ſind Debatten mit loſe angehängtem poetiſchem Kleide, oberflächlich perſonificirte Begriffe, es ſind didaktiſche Poeſieen. Es iſt auch gar nicht zu verwundern:

jede neue Idee, wie sie zunächst als Gedanke aufgefunden und aufgestellt wird, ist eben insofern prosaisch. Soll sie poetisch werden, so muß sie erst in die Gemüther übergegangen, in succum et sanguinem vertirt sein, sie muß gezündet, Leidenschaften erregt haben, dann erst wird sie poetischer Stoff. Dazu muß sie sich aber Zeit nehmen. Haben wir nun in dieser Richtung noch keine Poesie, so sollten wir vor der Hand froh sein, wenn wir in Tieck noch einen schönen Nachklang der Romantik, in unsern schwäbischen Lyrikern noch naive Liederdichter haben, und es ist eines der Merkzeichen der verkehrten Art, womit jene Propheten ihre Sache begonnen haben, daß sie mit einem Bilderſturme dieser in unsere Zeit hereindauernden guten alten Klänge begannen. „Feuerjo! Es giebt etwas Neues, Alles, Alles wird anders"! Nun was denn? Wo denn? Mach erst etwas Neues, so giebt es etwas Neues: wenn du nur immer schreist, es sei etwas Neues da, soll denn dies Geschrei eben es sein, worin dies Neue da ist? Das ist ein Laufen, ein Hetzen, ein unmüßiges Wesen, wovon man das Gefühl hat, daß einem zwanzig Stimmen, jede etwas Anderes, beständig ins Ohr schreien; ginge es nach den vielen Artikeln, die in norddeutschen Unterhaltungsblättern alle Augenblicke irgend einen Kaufmannsdiener oder Studenten, der von Börne und Judenemancipation, von dem großen Weltschmerze, der auch ihm mitten durchs Herz gegangen sei u. dgl., ein aufgedunsenes Kraft- und Saftgedicht producirt, für einen Messias der modernen Poesie ausschreien, so könnten Homer, Shakespeare, Goethe, Schiller nur hübsch ordentlich abziehen, ihr Stündchen wäre gekommen. Du schimpfst auf Uhland; mach einmal ein ächtes Volkslied, wie sein unvergleichliches: Ich

hatt' einen Kameraden ꝛc., mach einmal ein patriotiſches, wie ſein: Wenn heut ein Geiſt ꝛc., mach eine Ballade, wie der Waller! Du ſagſt, er ſei eintönig, in einem armen Ideenkreiſe drehe er ſich herum; es iſt wahr, Uhland iſt nicht ſo beweglich, vielſeitig, tauſendfältig, wie Rückert, ſeine Leier hat weniger Saiten, aber dieſe geben einen vollen, runden, urkräftigen Metallklang, oder ich möchte ſeine Poeſie dem Glockentone vergleichen, und Rückert's dem vieltaſtigen Clavier. Ich begreife nicht, wie G. Pfizer in ſeiner Schrift über Uhland und Rückert unentſchieden laſſen konnte, welcher von beiden der größere Dichter ſei. Entweder man giebt zu, daß das Specifiſche der Poeſie in einer durch die Phantaſie erzeugten unmittelbaren Einheit von Bild und Gedanken liegt, und dann iſt Uhland's Poeſie intenſiv die ächtere, unvermiſchtere, obwohl im Umfange die ärmere, wozu man Rückert noch hundert weitere Vorzüge zugeſtehen kann; oder man giebt es nicht zu, und ſtellt Rückert, deſſen Dichten nachweisbar vom Gedanken ausgeht, um dieſem erſt nachträglich durch die Phantaſie als Dienerin köſtliche orientaliſche Gewänder überzuwerfen, neben oder über Uhland, aber dann iſt auch der ſpecifiſche Unterſchied der Poeſie und Proſa verwiſcht. Uhland's Muſe lebt im Mittelalter, er iſt Romantiker; aber intereſſant iſt es, wie er und Schwab von der romantiſchen Schule ſich wieder weſentlich unterſcheiden. Sie nahmen das phantaſtiſch Myſtiſche, die brennende Farbengluth der Sinnlichkeit und die Ironie nicht auf, welche ſonſt die romantiſche Schule bezeichnen, ſondern holten ſich nur das markig Feſte, menſchlich Wahre und Biedere aus dem Mittelalter heraus. Dies charakteriſirt ſie als Schwaben,

wiewohl ich das Glänzende und Berauſchende jener anderen Ingredienzien der Romantik auch nicht hergeben möchte. Nun — wir ſind freilich der Madonnen, Ritter, Edelfräulein, Burgen etwas müde; andere Zeiten, andere Weiſen, die Poeſie muß wie Alles ihre Phaſen ändern, aber die neue Phaſe iſt noch nicht da, und die Jugend ſoll nicht die Pietät gegen edle Vertreter eines älteren Princips abwerfen.

Wenn ich nun zu den höchſten Sphären, Religion und Wiſſenſchaft, übergehe, und zuerſt von jener rede, ſo muß ich ſogleich einer höchſt betrübenden Erſcheinung gedenken. Der Pietismus, dieſe Krätze, welche die edelſten Säfte des Geiſtes in Eiterung ſetzt, iſt von Alters her bei uns einheimiſch, und verbreitet ſich in immer weiteren Kreiſen. Hier iſt ſogleich ein Unterſchied zu ziehen zwiſchen den niederen und höheren Ständen, da die Urſachen der Verbreitung der Endemie in beiden verſchieden ſind. In den unteren Ständen mögen zwei auf den erſten Anblick ſehr heterogene Urſachen dieſe Krankheit erzeugen. Einerſeits mag daſſelbe Freiheitsſtreben, das in der Politik unter der edleren Geſtalt des Liberalismus auftritt, im gemeinen Manne die Luſt erzeugen, ſich außer dem öffentlichen Gottesdienſte und dem gewöhnlichen häuslichen noch ſeine aparte Religion zu halten. Zugleich mit der Reformation nahm das Sektenweſen in Wirtemberg ſehr ſtark überhand; der Separatismus, der vor einiger Zeit fanatiſche Anhänger bei uns hatte, iſt inſofern mit dem Pietismus verwandt, als auch dieſem die kirchlichen Formen nicht genügen und er ſich ſeine beſondere religiöſe Suppe kochen will. Andererſeits aber iſt es der Hang zur Innerlichkeit, zum ſchwermüthigen Tief-

ſinn, der, den Schwaben überhaupt eigenthümlich, hier wieder zum Vorſchein kommt. Der Pietismus iſt gerade dadurch eine ſo tief krankhafte Erſcheinung, daß er nicht eine einfache Unwahrheit, ſondern eine verdrehte Wahrheit zur Grundlage hat. Er geht von dem Principe aus, das äußerlich gegebene Dogma dem Inneren tiefer zu aſſimiliren, als die öffentliche Religion dies zu bewirken ſcheint; inſofern iſt er mit dem Myſticismus, der den Inhalt des Dogma zur Intuition und reellen Vermählung mit ſeinem Innern zu erheben ſucht, verwandt. Aber unendlich geiſtloſer als dieſer bleibt er auf halbem Wege ſtehen und klebt ſtarrer als der verhärtetſte Buchſtabendienſt an der bloß äußerlichen, grobſinnlichen Auffaſſung der religiöſen Wahrheiten, um jeden, der nicht eben ſo thut, mit dem triefenden Geifer ſeiner Verdammungswuth zu beſpritzen. Blasphemiſch vindicirt er die Wirklichkeit dem Teufel, ſtatt Gott, und indem er die Sinnlichkeit, dieſes edle Werkzeug, dieſen geflügelten Boten des Geiſtes, verdammt, ſtatt ſie im vernünftigen Genuſſe der Weltfreuden zu bilden, ſtößt er ſie in einen Winkel zurück, von wo ſie, verläugnet, unbewacht, nur um ſo beſtialiſcher als Hochmuth, Rachſucht, wilde Wollust ausbricht. Gewiſſenloſe Geiſtliche, uneingedenk, daß zu erbauen, nicht durch Aergerniß zu verwirren ihre beſchworene Pflicht iſt, zerren Fragen wie die Straußiſche vor ein Publikum, vor das ſie nicht gehören und ſchüren durch ihr Geſchrei den Fanatismus bis zur Hundswuth an. Das Widrigſte aber am Pietismus iſt die Schamloſigkeit der Enthüllung des geheimſten Innern, das Reden von den zarteſten inneren Erfahrungen in Geſellſchaft, das Einmiſchen heiliger Namen in jedes Bagatell, das gemeinſchaft-

liche Beten mit Geberden der Zerknirschung, wobei von dem schönen Spruche: wenn du beten willst u. s. w. keine Ahnung mehr zurück ist; von dieser Seite äußert er eine ebenso große Abstumpfung des Schamgefühls, als jede unzarteste Bloslegung der heiligsten Gefühle.

Eine tröstliche Aussicht eröffnet sich hier nur durch den so eben berührten Umstand, daß gegenwärtig die Notiznahme von wissenschaftlichen Erscheinungen durch die Vermittelung von Geistlichen auch bei den niederen Ständen den Pietismus anschürt. Denn so ist die wachsende Wuth des Pietismus zugleich die Probe der wachsenden Freiheit des Geistes auf der andern Seite. Hierin ist nun die Haupturſache zu suchen, warum der Pietismus auch am Heerde der Intelligenz, auf unserer Universität, wo er früher nur sporadisch vorkam, in geschlossenen Massen bei den Studirenden der Theologie sich immer mehr ausbreitet. Zwar ist die Erscheinung der Krankheit auf dieser Stelle nicht unabhängig von ihrer Herrschaft in den niederen Ständen und hiernach die obige Distinction nicht absolut zu nehmen. Jünglinge aus gebildeten Ständen, wo doch gewöhnlich das Kind zur vernünftigen Freiheit und zum Menschlichen erzogen wird, gehen nicht leicht zu dieser Heerde über, die meisten bringen den Stoff von Hause aus eingeengten, unfreien Verhältnissen mit. Daß er aber gerade gegenwärtig so sichtbar um sich greift, ist doch wesentlich aus der Opposition zu erklären, die sich theils gegen die Fortschritte der Wissenschaft theils gegen die religiöse Indifferenz der Honoratiorenstände mit besonderer Schärfe da erzeugen muß, wo Theologie studirt wird. Was den letzteren Punkt betrifft, so ist die Klage

über Mangel an kirchlichem Sinne bei unſeren gebildeten Ständen im Allgemeinen nicht ungegründet. Stuttgart macht noch am eheſten eine Ausnahme; hier hat ein gewiſſer kirchlicher Sinn ſich mehr erhalten, als anderswo; ſonſt aber frägt der wirtembergiſche Beamte nicht viel nach Dogma und Gottesdienſt, nur am Geburtstage ſeines Königs zieht er die Uniform aus dem Schranke, ſitzt pflichtmäßig in ſeinem Kirchenſtuhle und macht ein Geſicht, als wollte er mit Falſtaff ſagen: „wenn ich nicht vergeſſen habe, wie das Inwendige einer Kirche ausſieht, ſo bin ich ein Brauerpferd". Dies iſt eine Nachwirkung des in dieſen Sphären noch nicht überwundenen Princips der Aufklärung, wie es in Frankreich als Revolution und Atheismus, bei uns als platter Rationalismus und als Auflöſung der Religion in Kantiſche Moral zum Vorſchein kam. Man weiß, daß der Kantiſche Subjectivismus überhaupt im Allgemeinen noch die Weltanſicht der Juriſten und Regiminaliſten iſt, während die der Naturforſcher ſtark zum Materialismus hinneigt; mit dieſen Anſichten werden fortdauernd die Studirenden dieſer Facultäten auf der Univerſität influirt, und ſo kann ſich natürlich in dieſen Ständen kein kirchlicher Sinn erzeugen. Das Uebel iſt im Grunde ſo groß nicht; man muß zugeben, daß die Wahrheit auf verſchiedenen Wegen geſucht werden kann, der Materialismus des Mediciners iſt glücklicher Weiſe gewöhnlich inconſequent, und derjenige, der das Religiöſe in der freilich unvollkommenen Form des Moraliſchen aufgefaßt hat, darf doch wohl auch getroſt vor ſeinen Gott treten. Unſere Prediger ſind über dieſen Zuſtand ſehr böſe und theilen bei Gelegenheit einen tüchtigen Treff aus; predigen ſie

erſt beſſer, ſo wird es ſchon anders werden. Die Kanzelberedtſamkeit iſt bei uns, wie die Beredtſamkeit überhaupt, wirklich in kläglichem Zuſtande. Die ſchwäbiſche Schüchternheit verklebt dem Candidaten ſchon beim erſten Auftreten den Mund und nagelt ihm die Arme an die Hüfte oder an's Kanzelbret, nachher kommt der ſchwäbiſche Eigenſinn dazu und macht ihm weiß, der Prediger dürfte nur ſo reden, wie ihm der Schnabel gewachſen iſt, und ſo hie und da mit der Hand hervorwiſchen, ſo ſei Vortrag und Action in der beſten Ordnung: er will nicht begreifen, daß das Predigen eine Kunſt iſt. Dann die Form der Darſtellung: was kann ein Prediger wirken! Wie ungeheuer iſt die Macht der Rede! Wie kann ſie die Gemüther bis auf den unterſten Grund aufwühlen und im Sturme mit ſich fortreißen! Aber hier hört man unter zehn Predigten gewiß immer neun, welche ganz demonſtrativ, als ſollte ein dogmatiſcher Locus ausgeführt werden, ihren Stoff abhaſpeln. Endlich das Verhalten zu den verſchiedenen Bildungsſtufen der Zuhörer: hier eröffnet ſich freilich die größte Schwierigkeit für den Prediger. Er ſoll und muß am Dogma feſthalten, der größere Theil ſeiner Zuhörer, dem ſchlichten Volke angehörig, erwartet es mit Recht. Nun beſteht aber der andere Theil meiſt aus aufgeklärten, Kantiſch redigirten Köpfen, die für die poſitiven Lehren des Chriſtenthums allen Magen verloren haben. Ignoriren darf er, will er gewiſſenhaft ſein, den Standpunkt der Letzteren auch nicht, ſondern die Aufgabe iſt offenbar, an ihn anzuknüpfen und ihn unvermerkt in die höhere Betrachtung der Dinge hinüberzuleiten, welche im kirchlichen Dogma bildlich enthalten iſt. Soll ihm dies gelingen, ſo muß er den Buchſtaben und Körper des Dogma ſo

viel möglich verſtecken und deſto mehr ſeinen flüſſig gemachten Geiſt in die Tiefe des Bewußtſeins hineinleiten. Er ſoll beſtimmte Sphären der Wirklichkeit, ſittliche Lebensverhältniſſe, concrete Fragen, wie Erziehung, Familienleben u. ſ. w. zu ſeinem Thema wählen und den Zuhörer ſo ſtimmen, daß er Luſt und Liebe bekommt, dieſe Verhältniſſe im Geiſte des Evangeliums zu behandeln. Dies iſt offenbar die höchſte und ſchönſte Aufgabe des Kanzelredners. Er braucht nicht viel heilige Namen zu nennen, heilige Geſchichten zu erzählen, er ſoll wirken, daß der Sohn Gottes in Jedem neu geboren werde, in Jedem neu ſein Erlöſungswerk beginne, dann braucht er von ihm als dieſer beſtimmten einzelnen Perſon, an welche unſere Honoratioren einmal im kirchlichen Sinne nicht mehr glauben, eben nicht immer zu reden. Der gemeine Mann freilich möchte nur immer mit recht dickem dogmatiſchem Stoffe die Taſchen voll bekommen, aber dieſem Gelüſte iſt nicht nachzugeben, und er wird es endlich auch zufrieden ſein, wenn einmal ſtatt dieſer ſtoffartigen Maſſe der aus dem Körper des Dogma befreite, flüſſig gemachte, ins Bewußtſein hineingeleitete Geiſt des Chriſtenthums ſein Herz erquickt; nur in dieſem Sinne war es gemeint, wenn ich oben ſagte, die Predigt müſſe für ihn am Dogma feſthalten. Statt deſſen premirt nun aber die Mehrzahl unſerer Prediger im Sinne des Supranaturalismus den Köper des Dogma und macht dem recht tüchtig die Hölle heiß, der an dieſen nicht glaubt: was Wunder, wenn unſer Kantianer zu Hauſe bleibt und ſeine Pfeife raucht? Der Supranaturalismus, wie er dem Rationalismus gegenüber ſich gebildet hat, iſt bekanntlich etwas ganz Anderes, als die altkirchliche Orthodoxie. Er vereinigt

das Schlimme ſowohl von dieſer, als von ſeinem Gegner, dem Rationalismus, in ſich und das Gute von beiden fehlt ihm. Von jener hat er das alte Dogma, von dieſem die kahle Verſtandesmetaphyſik und den verſtockten Pelagianismus aufgenommen, die ihm den tieferen Sinn jenes Dogma verhüllen und nun dazu dienen müſſen, den dennoch geglaubten Buchſtaben deſſelben mit Verſtandesgründen zu ſtützen, d. h. mit Mitteln, welche vielmehr gegen den Zweck ſind. Dieſes Stützen und Begründen hat ſeinen Urſprung in dem Bedürfniſſe des modernen Bewußtſeins, nicht als wahr anzunehmen, was ſich nicht ausweiſen kann als ein ſolches, worin daſſelbe bei ſich iſt: das große Recht des Rationalismus. Von dieſer Seite iſt der Supranaturalismus ſo rationaliſtiſch, als der dürrſte Rationalismus, er iſt von dem Princip der Aufklärung ganz inficirt, genießt aber ſeine Früchte nicht, ſondern da er nun dennoch an der ausgeweideten Haut des alten Dogma hält, ſo iſt er eine in dunkler Bewußtloſigkeit ſich ſelbſt durch und durch widerſprechende Erſcheinung wie die Lutheriſche Abendmahlslehre, welche die katholiſche und die Zwingliſche zu einem Neſt von Widerſprüchen vereinigt. Dieſer Verſtandesſupranaturalismus hat unſer wirtembergiſches Geſangbuch in den neunziger Jahren „dem heutigen verfeinerten Geſchmacke näher gebracht" und unſere Liturgie geſchrieben: dort die edelſten alten Lieder unverantwortlich entſtellt und neue aufgenommen, wie das:

Ich ſterb' im Tode nicht!
Mich überzeugen Gründe,
Die ich, je mehr ich forſch',
In meinem Weſen finde. u. ſ. w.

hier hat er Gebete und Formulare eingesetzt, bei deren Mattigkeit und trostloser Irreligiosität man sich ernstlich nach der scharlachrothen Sprache des Fanatismus sehnen könnte. Den ganzen Inhalt dieser Liturgie kann man auf die Worte reduciren: Lieber Gott, du hast uns durch außerordentliche Veranstaltungen, worunter sogar Wunder vorkamen, belehrt, daß uns jenseits, wenn wir nur recht moralisch sind, die gebratenen Tauben bei übrigens wachsender Vervollkommung in den Mund fliegen werden: zu dir, zu dir schwingt unser Geist sich empor!

Diesem religiösen Zustande gegenüber ist es kein Wunder, wenn das tiefere religiöse Bedürfniß, das in der Innerlichkeit des schwäbischen Naturells begründet ist und im öffentlichen Gottesdienste zu wenig Nahrung findet, in der kranken Form des Pietismus zum Vorschein kommt, der übrigens seiner gefährlichsten Feindin, der Speculation, gegenüber freilich den geschilderten Supranaturalismus auch wieder dankbar als Streitgenossen aufnimmt. Wo ein irreligiöser Verstand sich in der Religion breit macht, muß es nothwendig auch eine unverständige Religiosität geben. Könnte man aber von diesem Standpunkte aus geneigt sein, den Pietismus zu entschuldigen, so muß er um so verwerflicher erscheinen, wenn man erwägt, daß die speculative Theologie, welche sich bei unserer Jugend immer mehr Freunde erwirbt und dem Bedürfniß einer vertieften Auffassung der religiösen Wahrheiten die vollste Befriedigung verspricht, daß gerade diese der Gegenstand des wildesten Hasses der Parteien ist und seine Lager mit immer neuen Rekruten füllt. Ihr steigendes Wachsthum ist es, woraus allein hinlänglich zu erklären ist, warum gerade jetzt und gerade unter unserer studirenden Jugend der Pietismus so

ſehr um ſich greift. Denn gerade bei uns hat ſie einen entſcheidenden neuen Schritt zur tieferen und freieren Entfaltung ihres Princips gethan, welcher allen denjenigen, die unfähig oder zu träg ſind, im Zuſammenhange zu denken — und nur ein ſolcher kann Pietiſt werden —, die Religion vielmehr zu zerſtören, als zu vertiefen ſcheint.

Ein eigenthümliches Gewand hat unſer Pietismus durch A. Knapp angethan; er wurde modern, ſentimental, er bequemte ſich ſo weit den Kindern der Welt, daß er Almanachsform annahm und ſeinen Chriſtus im Frack einführte. A. Knapp hat ein anſehnliches Talent zur Poeſie durch ſeine pietiſtiſche Umwendung ſchimmlicht gemacht. Er läßt Leonidas mit ſeinen gefallenen Tapfern, das Schwert noch krampfhaft in die Fauſt gepreßt, in herrlichem Zuge zur Unterwelt wallen, dann ſtoßen ſie aber auf Abraham und Sara und müſſen ſie küſſen. Seine poetiſche Theorie iſt: alles Große und Schöne auch aus der profanen Welt ſoll Stoff der Poeſie ſein, aber nur, ſofern es durch eine ausdrückliche Beziehung auf das Chriſtliche geheiligt iſt, er ſagt zu dem Dichter: preiſe immerhin Griechenland in ſeiner Herrlichkeit, aber bedaure am Schluſſe des Gedichtes lebhaft, daß Athen keinen Stadtpfarrer hatte, daß Homer kein Geſangbuch ſchrieb und Achilles keinen Confirmationsunterricht genoß! Nichts ſoll in ſich, in der Grenze und Beſtimmtheit ſeines Weſens Theil haben an Gott, es ſoll erſt dieſer Thran prieſterlicher Salbung, dieſes Chriſtoterpentinöl darüber gegoſſen werden. Doch verlaſſen wir dieſe feuchten, dumpfen Höhlen und ſteigen in das Licht der

Wiſſenſchaft auf. Um die eigenthümliche Weiſe, in welcher die neueſten Fragen der Speculation von Strauß be-

handelt worden ſind, aus dem ſchwäbiſchen Naturell begreiflich zu machen, werfe ich zuerſt einen Blick auf das Gebiet der nicht ſtreng wiſſenſchaftlichen Debatte, auf die Art, wie ſich der Schwabe im gewöhnlichen Leben zu gewiſſen literariſchen Zeitfragen von allgemeinem Intereſſe zu verhalten pflegt.

„Wer da? Raheliſt oder Bettiniſt? Göſchel oder Richter? Dieſterweg oder Leo“? Erlauben Sie gütigſt, daß ich erſt dieſes Schöppchen Wein in Ruhe austrinke, dann will ich mich entſcheiden, vielleicht aber auch nicht. Spaß bei Seite! Der Schwabe verhält ſich, mit dem Norddeutſchen verglichen, ſehr indolent zu ſolchen Modefragen, mögen ſie auch von wirklichem Intereſſe ſein und es ihm an einem ſolchen im Hintergrunde gar nicht fehlen. Wie eifrig ventilirt man ſolche Dinge in norddeutſchen Cirkeln! Wie ſchnell machen entgegengeſetzte Meinungen Partei! Der norddeutſche Geiſt hat eine große Neigung zur Disjunction, zu einem Entweder Oder, zu eifrigem Erfaſſen des einen von zwei entgegengeſetzten Principien, und hängt dann mit einer — dies Reſultat haben mir wenigſtens meine Beobachtungen gegeben, — häufig etwas unfreien und unkritiſchen Begeiſterung an der Autorität, für die er ſich entſchieden hat, wiewohl gerade durch die Friction der hieraus entſtehenden Polemik ſein Intereſſe immer friſch, beweglich und univerſell erhalten wird. Unter den Studirenden in Berlin bemerkte ich eine Sektirerei, die in Tübingen unmöglich wäre. Der Schleiermacherianer hielt es für Frevel, bei einem Anhänger Hegel's eine theologiſche Vorleſung zu hören, dem Jünger Neander's durfte man ſeinen Neander, dem Schüler Marheineke's ſeinen Marheineke nicht antaſten. Ich hörte einmal Schleiermacher mit eigenen Ohren in der Aeſthetik

die aberwitzige Bemerkung vortragen: das Relief bilde von der Malerei den Uebergang zur Plastik schon deswegen, weil auch bei einem Gemälde, wenn man über dessen Fläche hinsehe, an Stellen, wo die Farbe dicker aufgetragen sei, kleine Erhabenheiten bemerkt werden. Dies erzählte ich nachher zwei Anbetern Schleiermacher's, Männern von gesetztem Alter, um ihnen einen Spaß zu bereiten. Wie schlecht kam ich an! Man begriff gar nicht, wie ich an Schleiermacher etwas lächerlich finden könne! Auch im Hörsale hatte ich niemand lachen sehen; in Tübingen hätte Schleiermacher auch unter einer Schar der glühendsten Anbeter so etwas nicht sagen können, ohne eine große Heiterkeit zu erregen. Wäre in Norddeutschland nicht wirklich eine solche Neigung zu unkritischer Entschiedenheit für Principien, Autoritäten, wie wäre es möglich, daß unter so vielen Andern selbst der bewegungsreiche, sinnige Rosenkranz dem zweiten Theile von Goethe's Faust, diesem frostigen, allegorischen, didaktischen, todtgeborenen Kinde einer welken Phantasie, diesem Producte, das Goethe der Jüngling und Mann, hätte man es ihm vorweisen und sagen können: dieses wirst du einst in deinem Alter machen, in unglaubigem Zorne an die Wand geschleudert hätte, solche Wichtigkeit beilegte und mit einem Ernste zu entziffern suchte, als könnten wir uns nicht ruhig in's Grab legen, ehe wir wissen, was die Mütter und der Homunculus sind? Ist denn die Poesie dazu da, daß sie uns harte Nüsse zu knacken giebt? Ich sage: Stiefelwichse, denke mir dabei die Flüssigkeit der dialektischen Methode, und schreibe dann meinem Freunde: „Ich habe ein Tüchtiges hineingeheimnisset; sie werden etwas aufzurathen bekommen".

In ſolchen Dingen verhält ſich das ſchwäbiſche Urtheil total verſchieden. Der Schwabe nimmt wohl Notiz, aber er ſuspendirt ſein Urtheil und eilt nicht, ſich in's Feuer der Debatte zu begeben. Ich will ihm dies gar nicht unmittelbar als Verdienſt anrechnen, es iſt zunächſt die ſüddeutſche Bequemlichkeit, welche ſich nicht beeilen will, aus dem Behagen der Unentſchiedenheit herauszutreten. Doch iſt dieſes behagliche Element der ſüddeutſchen Natur, zwar nicht die Wirklichkeit, wohl aber die Möglichkeit der höheren, ſpeculativen Kritik: es ſchlummert darin der noch ſtille und unbewußte Gedanke, daß jede bedeutendſte geiſtige Erſcheinung auch ihre Mängel hat und daß entgegengeſetzte Principien erſt in einer höheren Einheit ihre Löſung finden. Die Schwaben haben einen guten Schatz von Humor; einer Erſcheinung, die ſich als unbedingt erhaben ankündigt, ihre Grenze aufzuweiſen iſt ihr Witz jederzeit aufgelegt. Geſuchte Sprache, Bombaſt, forcirte Kraft, jede Renommage wird ſehr ſchnell gefühlt und in das edle Naß des Humors untergetaucht. Einen Dichter wie Grabbe können wir nicht als eine ſchauderhaft erhabene Erſcheinung anſehen und wegen ſeiner bekannten moraliſchen Verſunkenheit, als hätte er den fürchterlichen Riß ſeiner Seele nothwendig mit Crambambuli ausfüllen müſſen, gar noch bedauern; er iſt uns ein ſacher Schnapslump, der einiges Dichtertalent dadurch verderbte, daß er ſich durchaus zu einem Kraft- und Saftgenie aufblähen wollte. Was iſt doch z. B. ſein Don Juan und Fauſt für ein rohes Product! In der bekannten Scene, wo Don Juan die Polizei in der Oper ſo zierlichwitzig neckt, giebt er bei Grabbe dem Polizeibeamten einen Fauſtſchlag und prügelt ihn dann zur Thür hinaus: kann ein Menſch, der dieſes

Einfalls fähig iſt, eine Ader reinen poetiſchen Gefühls haben? Die perfide Ironie eines Heine iſt uns zwar eine zeitgeſchichtlich merkwürdige, aber nicht die unheimlich große Erſcheinung eines energiſchen Abfalls, ſondern die leere Aufſpreizung eines ungezogenen Subjects. (Unter perfider Ironie verſtehe ich nicht, was Heine z. B. im zweiten Theile ſeines Salon über die Tendenz des modernen Geiſtes, insbeſondere der deutſchen Philoſophie, Tiefblickendes geſagt hat, ſondern ſeinen häßlichen Selbſtgenuß in den häßlichen Mißklängen ſeiner Lieder, das charakterlos böswillige Ineinanderſchillern halben Lobes und halben Tadels in ſeiner Darſtellung der deutſchen Romantik, überhaupt jenes Ich, dem es mit nichts Ernſt iſt, als mit ſich). So ſehr Heine's Manier durch das große Talent, das ſich von der andern Seite in ihr offenbart, zur Nachahmung reizt, ſo hat er doch in Schwaben meines Wiſſens keinen Nachahmer gefunden, während ſie an andern Orten wie die Pilze aufſchoſſen. Auch Freiligrath — ſo wenig er übrigens in dieſe Geſellſchaft gehört — ſtößt durch ein überall ſichtbares Haſchen nach Kraft und gedrängter Erhabenheit in hohem Grade ab. Wenn jenes Gedicht, worin er den tragiſchen Vorgang zu Rathcormac in Irland erzählt *), in feierlicher Grandezza beginnt: „Ich leſe jetzo wenig Zeitungsblätter", ſo iſt es ihm bereits gelungen, uns in vollkommene Heiterkeit zu verſetzen, wenn er dann ſeine Erzählung mit den Worten ſchließt: „Ich bog mich ſchweigend vor in das Kamin, und eine Thräne ziſchte in die Kohlen", ſo wird es uns noch vergnüglicher zu

*) Das Gedicht ſtand im Morgenblatte, ich citire aus dem Gedächtniß einzelne Worte vielleicht ungenau, ich ſtehe aber für das Weſentliche.

Muthe, da ja einer Wendung, welche die Thräne darſtellt wie gemeines Waſſer, nämlich mit einer akuſtiſchen Wirkung deſſelben, nichts fehlt, um das ganze Weſen des Komiſchen daran zu deduciren.

Man kann die ächte philoſophiſche Methode humoriſtiſch nennen, da ſie von keiner Wahrheit duldet, daß ſie ſich inſolire und der Ergänzung durch alle andern entziehe; der Humor iſt dialektiſcher Natur. Ich glaube daher behaupten zu dürfen, daß der ſchwäbiſche Humor bereits die ſpeculative Anlage verräth. Der ſchwäbiſche Genius hat es aber an Ort und Stelle bewieſen, daß er ſpeculativ iſt. Wer es zufällig nennen will, daß der Reflexionsdualismus Kant's und Fichte's von Norddeutſchen, die poetiſirende Identitätsphiloſophie Schellings und die durch das ſkeptiſche Moment, das ſie in ihre Methode aufnahm, um es zu überwinden, auch gegen den Verſtand gewaffnete dialektiſche Philoſophie Hegels von Schwaben ausging, der mag es; er ſehe aber zu, daß ihm dann nicht die Geſchichte überhaupt, wie ſie die Völker und Stämme zu Werkzeugen ihrer Fortſchritte gebraucht, zu einer loſen Schnur von Zufällen werde.

Hier wird man mich ſogleich fragen: wie kommt es denn, daß um die Philoſophie ſo hochverdiente Geiſter ihr Syſtem nicht in der Heimath ausbildeten und in dieſer die geſuchte Stätte — Schelling und Hegel bewarben ſich um eine Lehrſtelle in Tübingen und wurden um ihrer Anſichten willen abgewieſen — nicht fanden? Wenn die Schwaben ſpeculativ ſind, warum haben ſie denn ihre ſpeculativen Köpfe ausgeſtoßen? Dieſer Widerſpruch wurde ſchon oben zugegeben. Der ſpeculative Geiſt Schwabens wanderte in das Ausland; ob er Schwaben urſprünglich ange-

hörte, muß ſich dadurch bewähren, daß er zurückwandernd wieder daſelbſt ein Obdach fand. Wo fand er es aber? Bei unſern Staatsdienern nicht; bei unſern Gelehrten nicht; bei unſern Univerſitätslehrern — Einen kräftig freien Geiſt ausgenommen *) — nicht; er fand es bei einem kleinen Häuflein Studirender, das ſich allmälig mehr und mehr ausbreitete, von älteren zu jüngeren Promotionen fortſetzte, aber noch immer iſolirt und mit der herrſchenden Denkweiſe des Vaterlandes im Widerſpruche ſteht. Hier kommt es darauf an, wo man die Intelligenz eines Landes repräſentirt, ſeine geiſtige Quinteſſenz findet. Deutſchland darf auf ſeine Univerſitäten hinweiſen und ſagen: hier iſt mein Mark und mein Stolz. Die Deutſchen ſind das denkende Volk durch ihre Univerſitäten, ihnen hat die Weltgeſchichte die Reformation zu danken und der Geiſt jeden bedeutendſten ſeiner Fortſchritte. Das deutſche Philiſterium übertrifft in ihnen ſich ſelbſt und erkennt ſich in dieſem beſten Auszuge ſeiner Kräfte ſtaunend ſelbſt nicht wieder. Wenn in einem deutſchen Lande das edelſte Product der heimiſchen Intelligenz zuerſt ausgeſtoßen, und nachdem es zurückkehrend bei jüngeren Generationen Anerkennung gefunden hat, auch dann noch von der Mehrzahl verhorreſcirt wird, ſo iſt dies derſelbe Fall, wie wenn der Fuß oder Bauch nach dem Kopfe hinaufſähen und fragten: der Tauſend! was ſitzt denn da oben für ein Ding?

Es iſt bekannt, daß das Mittel, wodurch Schwaben von Alters her ſich auf der Höhe deutſcher Geiſtesbildung gehalten hat, namentlich in ſeinen Schulen zu ſuchen iſt und in deren Mittelpunkte, den klöſterlichen Erziehungs- und Unterrichtsan-

*) S. hierüber, ſo wie über Manches, was ſich ſeither verändert hat, das berichtigende Vorwort.

ſtalten, welche wieder rückwärts auf die unteren Gymnaſien wirken, namentlich indem ſie die Lehrer an denſelben anſpornen, ihre Schüler dahin zu bringen, daß ſie die Prüfungen zur Aufnahme in die Seminarien beſtehen, was dann auch den übrigen Schülern zu gute kömmt, die nicht Theologen ſind, und auf die höheren Anſtalten, indem ſie ihnen ihre beſten Lehrer zu liefern pflegen. Dieſe Seminarien ſind — ein neuer Beweis, daß in dieſer die Springfeder unſerer Bildung zu ſuchen iſt — mit der Reformation gegründet und ſeit einiger Zeit auch von der katholiſchen Kirche nachgeahmt worden. Ihre Einrichtung ſetze ich hier als bekannt voraus. Die niederen Seminarien, worin die Zöglinge vier Jahre zubringen, um für die Hochſchule herangebildet zu werden, haben ihren vorzüglichſten Werth in den gründlichen klaſſiſchen Kenntniſſen, welche hier der Zögling als einen Schatz der Humanität für ſein ganzes Leben erwirbt, und wozu ſchon vorher durch den guten Schulſack, der ſeit alter Zeit ein Ruhm der Wirtemberger iſt, ein tüchtiger Boden gelegt iſt. Es ging ein Sprichwort: aus einem wirtembergiſchen Magiſter kann alles werden, das in Graf Reinhard, Pair von Frankreich, eine glänzende Beſtätigung fand, und ſich namentlich auf dieſe Humanitätsſtudien berief, welche den Geiſt zu einem allſeitig menſchlichen Intereſſe für jede Geſtalt des Wiſſens und Wirkens ausweiten. Uebrigens iſt der Wirtemberger als eigentlicher Philologe nicht mehr ſo geſucht und berühmt wie früher; ſolche Erzlateiner und Griechen wie ſonſt, liefern unſere Seminarien nicht mehr. Freilich haben ſich in neuer Zeit im übrigen Deutſchland die Schulen außerordentlich gehoben und die Einzigkeit Wirtembergs in dieſer Beziehung kann ſchon deßwegen nicht mehr behauptet werden; es kommt aber noch ein wichtiger Grund hinzu. Die Philologie wurde frü-

her zwar sehr gründlich, aber auch großentheils geistlos mechanisch und sehr auf Kosten anderer, namentlich philosophischer, Studien getrieben. Nur daraus, daß der gründlich eingeprägte Stoff vielfach auf vortreffliches Land stieß, sind die edlen Früchte zu erklären, welche oben als Erzeugniß jener classischen Studien gerühmt wurden: dies kommt aber selbst wieder auf Rechnung unserer Anstalten, indem diesen durch die Concursprüfungen stets eine Auswahl besserer Köpfe zugeführt wird. Der wissenschaftliche Geist hat sich nun aber seit mehreren Decennien hierin wesentlich verändert; er dringt nicht mehr auf bloße Kenntnisse, sondern auf Erkenntniß, und so hat auch Wirtemberg, seit es der Welt einen großen Dichter und zwei große Philosophen gegeben, seinen alten philologischen Ruhm diesem höheren geopfert. Ein Schulmann vom alten Schlage sagte, er begreife nicht, wie dieser Schelling so berühmt geworden, er habe doch immer ein besseres „Argumentle" gemacht, als dieser: noch gibt es — es ist unglaublich, aber ich garantire — bei uns Philologen, welche meinen, die neue Philosophie könne schon darum nichts taugen, weil man sie nicht in's Lateinische übersetzen könne. Daran läßt sich recht erkennen, welch' ein zweideutiges Ding die frühere Höhe unserer philologischen Bildung war. Die Zöglinge unserer Seminarien, wenn sie von dem niederen in das höhere zu Tübingen übertreten, werfen sich gewöhnlich mit Beiseitlegung der Philologie auf Philosophie und Theologie, und dies ist wenigstens gewiß besser, als wenn sie die Philologie in der alten Manier forttreiben würden.

Die großen Mängel unserer Seminar-Erziehung überhaupt aber, um diese der Betrachtung ihrer höheren Vorzüge voranzuschicken,

haben ihre Quelle darin, daß dieſe Anſtalten zu einer Zeit gegründet wurden, als man ſich vom Katholicismus zwar im Principe losgeſagt hatte, aber der weſentliche Unterſchied zwiſchen den proteſtantiſchen und katholiſchen Geiſtlichen noch nicht klar war. Der Geiſtliche ſollte ein Menſch ſein, wie andere, dies hatte man eingeſehen und den Cölibat aufgehoben, aber bis er zu öffentlicher Wirkſamkeit hervortrete, müſſe er, meinte man dennoch, ein Mönch bleiben. Man ſprach dies, obwohl äußere Gründe zur Wahl dieſes Locals die nächſten waren, ſchon dadurch aus, daß man die Seminarien in eben ausgeleerte Klöſter verlegte und die Clauſur, ja die Kutte einführte. Noch unſere Väter gingen als vierzehnjährige Knaben in langen rauhhärigen Kutten, in Tübingen ſaßen noch vor etwa fünfzehn Jahren die Seminariſten mit Ueberſchlägchen, welche jederzeit ſcharfe Ordonnanz waren, hinter dem Bierſpiele und befeuchteten die heiligen Läppchen mit profanem Naß. — So war denn der vierzehnjährige Knabe der Familie entriſſen, hinter Schloß und Riegel mit zwei bis drei Dutzend Kameraden eingepfercht und von der argen Welt mit ihrer Luſt abgeſchloſſen. Eben in dieſem Alter ſoll in dem bildſamen Gemüthe der erſte Grund nicht nur zur höheren geiſtigen, ſondern auch zur Weltbildung gelegt, namentlich der Körper zu einem beweglichen, formgewandten Werkzeuge der Seele herangezogen werden, dieſe ſoll ſich in den Beſitz ihres Leibes ſetzen, damit derſelbe nicht ſtörriſch ſich weigere, ihr als Ausdruck ihrer Empfindungen, als Hand ihrer Entſchlüſſe zu dienen. Die Mutter namentlich iſt gerade jetzt unentbehrlich, ſie ſoll dem Knaben ſagen: das und jenes iſt ſchicklich oder unſchicklich, ſo und ſo verbeugt man ſich, damit man keine lächerliche, holperichte

Figur macht; der werdende Jüngling ſoll in Geſellſchaften gebracht werden, ſoll die Bildungsſchule im Umgange mit dem anderen Geſchlechte beginnen; ſoll lernen die Zerſtreuungen und Vergnügungen der Welt mit vernünftiger Freiheit genießen, ſoll durch eigene Erfahrung frühe einſehen, daß in dieſen Genüſſen der unendliche Reiz nicht zu finden ſei, den die unerfahrene Phantaſie hinter ihnen ſucht, damit nicht ſpät der reife Mann dieſe Erfahrung unendlich mühſamer nachzuholen habe. Dabei bedarf er Aufſicht und Anleitung, dieſe wird ihm eben im Schooße der Familie. Was thut nicht allein der Umgang mit einer Schweſter, um einen Menſchen zu bilden! Wird er aber auch der eigenen Familie oder ſie ihm entriſſen, die Form der Erziehung, die er auswärts findet, muß nothwendig derjenigen ſo nahe als möglich kommen, die in der Famile Statt findet, er muß wo möglich wieder einer Familie übergeben werden. Die Aufſicht im Seminar kann den Verluſt dieſer Form der Erziehung keineswegs erſetzen. Mögen die Vorſteher ihre Zöglinge ſo ſcharf als möglich bewachen, ſo oft als möglich ermahnen, hier und da in ihre Familie ziehen, wie wenig iſt damit gethan, da den größeren Theil der Zeit über der Rohere mit dem Beſſeren, derjenige, der edlere und feinere Sitten hat, mit dem Unbeholfenen und Rüpelhaften zuſammengeſperrt iſt und ſo dieſe unreifen Menſchen ihrer gegenſeitigen Erziehung überlaſſen ſind. Wenn ſie hier und da in's Städtchen zu einer Familie kommen, wenn ſie in den Ferien alle Halbjahre die Ihrigen wiederſehen, wie unzureichende Mittel gegen die aus dieſer Zuſammenſperrung entſpringende Verwilderung wenigſtens im Formellen, Verſchüchterung und Verdumpfung! D. Steudel ſagte zur Vertrei-

bigung unſerer Seminarien in dieſer Beziehung: haben wir erſt einen Edelſtein, zum Schleifen iſt immer noch Zeit! Hier liegt eine falſche Trennung des Inneren und des Aeußeren zu Grunde. Zu einem Edelſteine gehört vorneherein Menſchenkenntniß, Weltbildung, Sicherheit in der Form, Ablegung knabenhafter Schüchternheit, Humanität. Dieſes ſcheinbar bloß Aeußere iſt gar nichts Unweſentliches, das ſo nachträglich auch noch könnte mitgenommen werden. Oder, wenn man will: weil es unweſentlich iſt, iſt es weſentlich, das heißt: weil es nicht der Mühe werth iſt, lange Zeit auf die Form zu verwenden, ſoll man die Sache frühe abmachen, um nicht als alter Mann mit Verlegenheiten und Aengſten ſich herumzuquälen, worüber der ſechzehnjährige junge Menſch hinaus ſein ſollte. Weil der Körper bloßer Körper iſt, weil er zum Mittel des Geiſtes herabgeſetzt werden ſoll, muß man ihm ſeinen Eigenſinn ſobald als möglich nehmen, damit es nicht zu ſpät werde und er ſo verknöchere und verknorre, daß nichts mehr mit dem ſteifen alten Knechte anzufangen iſt. Iſt die rechte Zeit, wo das Wachs noch weich iſt, verſäumt, ſo nützen nachher Reiſen, Umgang mit der Welt nichts mehr, man bleibt Zeitlebens ein halber, ungelenker, blöder, unfreier, gebannter Menſch. Ich habe hier nur vom Körper geſprochen, aber man vergeſſe nicht, daß unvollendete Bildung dieſes Organs, wie ſie im Innern ihren Sitz hat, von außen wieder nach innen ſchleicht, um ein Gefühl der Unſicherheit und Zweckwidrigkeit in der Seele ſelbſt zu erzeugen. Einer, der da ſitzt und nicht weiß, wohin mit den Händen, iſt nicht bloß mit den Händen, ſondern mit der ganzen Seele in Verlegenheit, und dieſe Verlegenheit hindert ihn vielleicht, ſeine beſten Gedanken herauszuſagen, er hat alſo,

indem er das Aeußere verſäumte, auch das Innere verſäumt —: kurz die Verſäumniß formeller Bildung iſt ein ſittliches Uebel, und es gehört dieſer Punkt, wie die Pflicht der Reinlichkeit und manche von manchem Tugendhelden oder Gottesmanne verachtete ähnliche Pflicht in das Syſtem der Moral.

Im Seminar zu Tübingen haben die Zöglinge etwas mehr Luft, aber das Uebel iſt doch nicht gehoben, und man kennt den Seminariſten leicht an einem blöden und unfreien Zuge, der ihm bleibt. Seine innere Bildung ſteht in einem großen Mißverhältniſſe zu ſeiner äußeren; im Gefühle dieſes Mangels zieht er ſich auf den Werth ſeiner geiſtigen Bildung zurück, und hieraus entſteht nun ein ganz eigenes Geſchmäckchen gegenüber dem Studirenden in der Stadt. Er iſt ſich bewußt, daß dieſer den abgeſperrten, ſtrenge bewachten, immer noch in mehreren Beziehungen mönchiſch gehaltenen Commilitonen etwas über die Achſel anſieht, er ſucht dafür eine Satisfaction darin, daß er ihn ſeine, durch die viele wiſſenſchaftliche Anleitung, die er genießt, meiſt gediegenere und umfaſſendere geiſtige Bildung fühlen läßt, und ſo entſteht eine eigene Miſchung von Barbarei, von einem Gefühle des Gedrücktſeins und von Bildungsſtolz, wohlweiſem Weſen, welche den Seminariſten ſeinen Kameraden außer dem Seminar ſchwer umgänglich macht. Zu Allem kommt noch die angeborne Schwerfälligkeit ſchwäbiſcher Natur, und ſo bleibt von dieſer Erziehung lebenslang ein Reſt von Verſchüchterung, der Geiſt iſt bei allem Reichthume wie mit eiſernen Reifen gebunden, er kann, wo es ſich nicht um wiſſenſchaftliche Mittheilung handelt, nicht heraus, nicht über die Schwelle, er ſtottert und ſtolpert. Ich weiß dies Alles aus

eigener Erfahrung, denn ich bin ſelbſt durch dieſe Anſtalten gegangen, und man mag aus dieſem Geſtändniſſe ſehen, daß ich auch hier Niemand verletzen will.

Inzwiſchen es iſt freilich leicht, dieſe Mängel unſerer Anſtalten zu bemerken, aber ſchwer zu ſagen, wie die unverkennbaren Vorzüge derſelben ohne dieſe Mängel beſtehen könnten. Die Einrichtung derſelben, nachdem ſie Vieles von ihrer früheren Härte nachgelaſſen, nachdem ſie ſogar bunte Kleider geſtattet hat, verharrt im Uebrigen bei ihrer Strenge aus dem Grundſatze, daß der Jüngling auch in den Jahren, die er auf der Univerſität zubringt, noch keineswegs ſelbſtſtändig genug iſt, um ſich ganz überlaſſen zu ſein, ſondern einer Leitung und Aufſicht bedarf. Wie dieſes ohne einige Clauſur und andere Legalitätsgeſetze durchzuführen wäre, iſt ſchwer zu beſtimmen, aber es wäre ſehr der Mühe werth, daß unſere Univerſitäten ſich mit einer gründlichen Erörterung der Frage beſchäftigten: wie können wir die Studirenden einer näheren Aufſicht und Anleitung unterwerfen, ohne doch ihre Freiheit zu ſehr einzuengen? Die Seminareinrichtungen haben Manchen vor Trägheit und Leichtſinn bewahrt, aber auch manchen aufgeweckten Kopf zu Grunde gerichtet, deſſen Freiheitsgefühl den Käfig nicht ertragen konnte, der aus Trotz die Geſetze zu Boden trat und in wildem Uebermaße die lange vorenthaltenen Genüſſe des Lebens nachholte. Freilich hängt die ganze Einrichtung mit den urſprünglichen Stiftungen zuſammen, welche ein Zuſammenleben der Zöglinge fordern und nur unter dieſer Bedingung ihre Wohlthaten reichen können, übrigens durch die reelle Un-

terſtützung, die hier ſo mancher Unbemittelteren genießt, zu den ſchönſten und ruhmvollſten Erſcheinungen in Schwaben gehören.

Es war bisher von den mangelhaften Seiten dieſer Anſtalten die Rede; ihre großen Vorzüge und Wirkungen ſollen nicht verkannt werden. Noch abgeſehen von den ſchönen Früchten der wiſſenſchaftlichen Anleitung, welche hier der Studirende genießt, müſſen wir auch das Schöne anerkennen, was die Strenge der Aufſicht, die Enge des Zuſammenlebens in dem geiſtigen Leben der Zöglinge, freilich ohne das Verdienſt ihrer Abſicht zuſchreiben zu dürfen, bewirkt. Das enggemeinſchaftliche Heranwachſen jugendlicher Naturen bildet Freundſchaften für das Leben, geſtützt auf den feſten Grund gemeinſam durchwanderter Bildungswege des Geiſtes; man ſieht ſich gegenſeitig werden, man theilt ſich die Anſichten friſch, wie ſie gewonnen ſind, mit, bekämpft ſich, ſpornt ſich an, tauſcht ſich aus, und alles dies ſo innig, wie es nur zwiſchen Zimmer-, Schlaf- und Tiſchgenoſſen möglich iſt. Ich möchte die Erinnerung an dies Zuſammenleben, ich möchte die geiſtige Verbindung mit einer enggeſchloſſenen Zahl von Freunden, die eine gemeinſchaftliche Ueberzeugung zuſammenhält, worunter ich ſogleich Strauß nenne, ich möchte dieſen für's Leben gewonnenen Schatz des Geiſtes um keinen Preis der Welt hergeben. Einer größeren Anzahl junger Leute, die ſich in dieſen Anſtalten zuſammenfinden, fehlt es nie an originellen Individualitäten, die entweder ſelbſt witzig oder Urſache ſind, daß Andere witzig werden; ein eigenthümlicher Localhumor, ein komiſcher Sagenkreis, ein Lexikon von Spitznamen, eine Reibung erfinderiſcher Neckereien bildet ſich, eine Jugendluſt, die mancher hinter den grauen Klo-

ſtermauern nicht geſucht hätte. Hier wirkt die Friction mit dem bitter empfundenen Zwange als mächtiger Hebel mit, die Liſt umgeht in heiteren Maskeraden das Geſetz und parodirt den bittern Ernſt grämlicher Vorgeſetzter durch joviale Satyre.

Das Wichtigſte iſt jedoch die Anleitung in den Studien, die der Seminariſt genießt. Die niederen Seminarien ſind Schulen, der Zögling empfängt allen Unterricht von ſeinen Vorgeſetzten; der Seminariſt in Tübingen hört Vorleſungen der Univerſitäts-Lehrer, wie die andern Studirenden, aber die Folge der Vorleſungen, die Zweige der Wiſſenſchaft, die er je in einem Semeſter vorzunehmen hat, ſind durch einen Studienplan geſetzmäßig beſtimmt und er iſt der Frage, wie er ſeine Studien ſucceſſiv ordnen ſoll, überhoben, ohne daß jedoch der Einzelne, der ein Lieblingsfach hat, allzu ſehr beſchränkt würde. Außerdem aber wird ſein Studium durch Repetitionen, loci, Aufſätze und Examina aufs wirkſamſte gefördert. Die Repetitionen und loci über Philoſophie und Dogmatik, werden von den Repetenten in examinatoriſcher Form gehalten; hier zeigt ſich, ob der Zögling ſeine Vorleſungen repetirt und durch ſelbſtſtändiges Privatſtudium ergänzt, hier lernt er fühlen, in welchem Punkte er noch ſchwach und unſicher iſt, hier wird ihm im Dialog mit dem Repetenten vieles licht, was ihm unklar war, die Pointe in einer Sache, in einer philoſophiſchen, dogmengeſchichtlichen Streitigkeit u. ſ. w. kommt ihm zum Bewußtſein. Das Wichtigſte ſind die Aufſätze. Jeder Zögling muß halbjährlich einen größeren Aufſatz über eine durchgreifende Hauptfrage in der Wiſſenſchaft, der das jeweilige Semeſter gewidmet iſt, abliefern; dieſer wird vom Repetenten corrigirt, genau mit ihm durchgeſprochen und dann ein Zeugniß darüber ausgeſtellt; am

Ende des Semeſters wird ein kleinerer Aufſatz über einen Nebenzweig, wobei freiere Wahl iſt, eingegeben und ebenſo behandelt. Man wende gegen dieſe Arbeiten nicht ein, daß ſie gezwungen ſind. Mancher beginnt vielleicht die Arbeit nur aus Zwang, der Gegenſtand hat ihm noch kein Intereſſe abgewonnen, weil er den Zuſammenhang, das Moment in demſelben noch nicht kennt; aber er arbeitet ſich in den Stoff hinein, es ſetzt ſich ein Intereſſe in ihm an, es wächſt, und er vollendet mit Eifer und Luſt die ungern begonnene Arbeit. Nun hat ihm das tiefeingreifende Thema in die ganze Wiſſenſchaft einen Blick eröffnet, er hat für das Ganze ein Intereſſe gewonnen und arbeitet mit friſchem Muthe weiter. Man mag an den Seminarien tadeln, was man will, der Werth dieſer Einrichtung iſt unbeſtreitbar und hat Hunderte für die Wiſſenſchaft gewonnen. Unbegreiflicher Weiſe iſt ganz neuerdings hierein eine Aenderung getroffen, nach welcher ſtatt des umfaſſenderen Aufſatzes neben dem kleineren drei kurze in jedem Semeſter eingeliefert werden ſollen, zu deren Ausarbeitung nur ganz wenig Zeit gegeben iſt; hoffentlich wird dieſe Maßregel, die das Beſte an der ganzen Anſtalt zerſtört, nicht von Dauer ſein. — Erwägt man nun, daß in der neueren Zeit in faſt alle poſitiven Wiſſenſchaften, in der Theologie namentlich, der Geiſt der Philoſophie eingedrungen, daß dadurch jede einzelne in das Licht eines neuen Zuſammenhanges mit allem Wiſſenswerthen getreten iſt, nimmt man dazu, wie durch das enge Zuſammenleben ein beſtändiger lebendiger Ideenaustauſch zwiſchen den Zöglingen beſteht, bedenkt man endlich, daß dieſe vorneherein eine durch Prüfungen gewonnene Auswahl der fähigeren Köpfe ſind, ſo wird man ſich nicht wundern, wenn man unter den Semina-

riſten das univerſellſte Intereſſe für allgemeine Bildung, wenn man ſie am häufigſten in ſolchen Vorleſungen trifft, die man nicht gehört haben muß, um ein Facultätsexamen zu machen. Bei den übrigen Studirenden findet ſich im Durchſchnitt mehr bloßes Brodſtudium, doch kann gerade neuerlich über Mangel an allgemeinerem Intereſſe weniger geklagt werden als je, und man findet in Tübingen vielleicht mehr als auf irgend einer andern kleineren Univerſität Studirende aller Facultäten in Vorleſungen allgemeineren Inhaltes; ſo daß auch von dieſer Seite her der Zweifel ſich begründet, ob eine ſo abgeſchloſſene Anſtalt, wie dieſes Seminar, ein unentbehrliches Mittel geiſtiger Erziehung ſei, ob nicht die fortgeſchrittene Zeit wünſchen müſſe, jene Vortheile, die der Seminariſt in der ſyſtematiſchen Leitung ſeiner Studien beſitzt, ohne den Mechanismus der übrigen Einrichtungen realiſirt zu ſehen. — Auch im katholiſchen Seminar, das in ſeiner Einrichtung ganz das proteſtantiſche zum Muſter genommen, nur die Strenge der Geſetze gemäß der confeſſionellen Differenz verſtärkt hat, regt ſich auf erfreuliche Weiſe der Sinn für Philoſophie und allgemeine Wiſſenſchaften, der aber von den Oberen ſo viel möglich eingegrenzt wird, da namentlich der Geiſt des Möhler'ſchen Wirkens, der ſehr markirte Spuren zurückgelaſſen hat, eben nicht geeignet war, hierin einen liberalen Sinn aufkommen zu laſſen.

Ein weiterer Vortheil, den der Seminariſt genießt, ſind die halbjährigen Examina, welche die Anſtalt mit ihm vornimmt. Außer dem Gewinne an Stoff des Wiſſens, den dieſe mittelbar durch die Nothwendigkeit der Vorbereitung zuführen, zieht er aus ihnen den weiteren, daß er eine Fertigkeit in ſchneller,

durch eine vorgeſchriebene Zeit gedrängter Darſtellung ſeines Wiſſens bekommt und die Examinandenangſt ablegt, wodurch er in der Facultäts- und Dienſtprüfung einen weſentlichen Vorſprung gewinnt. — Ob die, auf die Reſultate der Aufſätze, loci, Semeſtralprüfungen gegründete Location, welche von Alters her ein bedeutendes Moment im wirtembergiſchen Erziehungsweſen bildet, mehr Gutes oder mehr Uebles ſtifte, greift in eine Streitfrage ein, die hier nicht unterſucht werden kann.

Ich hätte nun den Zuſtand unſerer Univerſität im Großen zu ſchildern und von dem Geiſte der Studirenden auf den der Lehrer überzugehen. Da ich jedoch durch die Natur meines Gegenſtandes angewieſen bin, hier nur vom Zuſtande der höchſten Wiſſenſchaften, der Philoſophie und Theologie zu reden, dieſer aber zur Sprache kommen muß, wenn wir der geiſtigen Entwickelung der Perſönlichkeit folgen, welche das letzte Augenmerk dieſer Charakteriſtik iſt, ſo breche ich hier ab, um Wiederholungen zu vermeiden. Was wir im Gebiete der übrigen Wiſſenſchaften an vortrefflichen Lehrern beſitzen, müßte eine Darſtellung unſerer Univerſität, die nicht an ſich mein Zweck iſt, aufzeigen. Meine Aufgabe iſt, darzuthun, wie ſich das ſchwäbiſche Naturell zu den weſentlichſten Fortſchritten in denjenigen Gebieten der Wiſſenſchaft verhielt, in welchen das Mark aller Intelligenz zu Tage kommt, und welche durch die Art, wie ſie behandelt werden, unmittelbar einen Maßſtab für den innerſten Geiſt des Behandelnden abgeben. — Daß der Lebensgeiſt der neueren Philoſophie auf unſerer Univerſität geringen oder keinen Einfluß auf die Behandlung der Natur-, der Staats- und der Rechtswiſſenſchaft gewonnen hat, darüber mag man ſich immerhin mit dem

Gedanken beruhigen, daß dieſe vorherrſchend poſitiven Gebiete noch am eheſten ihren Weg für ſich fortgehen können, bis endlich Empirie und Philoſophie bis dahin vorgeſchritten ſein werden, wo ſie ſich durchdringen müſſen.

Gehen wir nun zu der Perſönlichkeit über, die wir mit beſtändigem Rückblick auf dem bisher geſchilderten provinciellen Boden, in dem ſie wurzelt, zu charakteriſiren gedenken, ſo iſt freilich ſogleich auszuſprechen, daß dieſe Charakteriſtik nicht für Leſer iſt, welche zum Voraus beſchloſſen haben, Zweierlei nicht zuzugeben und anzuerkennen.

Das Eine: daß der Schritt, welchen nicht nur die Theologie, ſondern der Geiſt überhaupt durch Strauß gethan hat, von univerſell hiſtoriſcher Bedeutung ſei. Ich weiß recht wohl, daß Strauß kein Hegel, kein Kant, kein Luther, noch viel weniger gar ein Chriſtus iſt. Das Wirken dieſer ſämmtlichen Heroen des Geiſtes hatte eine doppelte Seite, eine poſitive oder productive, und eine negative oder zerſtörende; die productive aber überwog und die negative war nur eine Kehrſeite derſelben. Die religiöſen Heroen, die ich hier nannte, unterſcheiden ſich von den philoſophiſchen dadurch, daß jene ein zwar im Keime vorbereitetes, aber eben ſo ſehr dennoch ſpecifiſch neues Princip in die Welt einführten, ohne es ſyſtematiſch zu entwickeln, ſondern ſo, daß es als unmittelbare Macht in die Gemüther eindrang; wobei wir zunächſt davon abſehen können, daß der Eine eine neue Religion, der Andere nur innerhalb dieſer eine ſpecifiſch neue Vertiefung ihres Princips realiſirte. Die Philoſophen dagegen ſyſtematiſirten ein in den Geiſtern ihrer Zeit bereits objectiv ausgebildetes Princip zu einem Gebäude des

begreifenden Gedankens. Strauß hat das ſeiner Kritik zu Grunde liegende Princip, welches allerdings ſehr poſitiver Natur iſt, das der Immanenz Gottes in der Welt, weder auf die erſte, noch auf die zweite der genannten Weiſen productrt, ſondern er hat es ausgebildet vorgefunden, und das Neue, was er that, beſtand darin, daß er es nach einer Seite hin, nach welcher es noch nicht ſeine ganze Entwickelung und Vertiefung erreicht hatte, flüſſig machte, ſo daß, was in dieſem Gebiete noch geiſtig unverarbeitet, unvermittelt lag, von dieſem flüſſigen Geiſte abſorbirt wurde. So verhielt er ſich alſo zum Poſitiven aufnehmend und die negative Thätigkeit überwog. Strauß iſt kein ſchöpferiſcher, ſondern ein kritiſcher Geiſt. Aber darum darf man das Gemeinſame, was er mit jenen Heroen hat, nicht verkennen, denn weder tritt bei ihm die poſitive, noch bei jenen die negative Seite ſo weit zurück, als es ſcheint. Oder was war denn der Stifter unſerer Religion anders, als der erſte große und durchdringende Rationaliſt, der erſte große, von Sokrates vorgebildete Ketzer, den die Orthodoxen ſeiner Zeit ans Kreuz ſchlugen? Die damaligen Schriftgelehrten meinten gerade eben ſo ohne das Poſitive in ihrer Religion nicht beſtehen zu können, wie die jetzigen. Die Katholiken hielten Luther gerade ebenſo für einen reinen Zerſtörer, wie die jetzigen katholiſchen Proteſtanten die neue Kritik für rein demolirend halten. Man ſagt gegen Strauß, was Jahrhunderte und Jahrtauſende heilig gehalten, ſolle nicht mit frevelhafter Hand eingeriſſen werden; ganz ebendaſſelbe wurde gegen Jeſus und Luther vorgebracht, ganz ebendaſſelbe gegen jeden Fortſchritt des menſchlichen Geiſtes nicht nur in den höheren, ſondern auch in

den niederen die äußere Culturgeſchichte betreffenden Sphären; ſo hat man die Entdeckung des Copernicus, ſo die Buchdruckerkunſt als etwas Teufliſches bekämpft, und der Bauer urtheilt über einen neuen einfacheren Pflug ganz ebenſo, wie der Supranaturaliſt über das Leben Jeſu von Strauß. Von jeher hat ſich die Menſchheit gegen ihre Wohlthäter, am meiſten gegen die Befreier des Geiſtes, mit Händen und Füßen geſträubt und iſt mit Spießen und Stangen auf den Geiſt losgegangen; denn „aus Gemeinem iſt der Menſch gemacht und die Gewohnheit nennt er ſeine Amme".

Umgekehrt iſt in einem Unternehmen, wie das Straußiſche, weit mehr Poſitives, als es ſcheint. Die zu Grunde liegende Metaphyſik iſt zwar nicht von Strauß aufgebaut, aber mehr als in irgend einer Sphäre iſt in der Philoſophie die Aneignung des Fremden ein eigenes Produciren, und wenn ich das Beſte, was deutſche Philoſophie erzeugt hat, frei in mich aufnehme, ſo darf ich ſagen, ich habe es miterzeugt. Strauß hat den Stoff ſeiner neuteſtamentlichen Kritik zum Theile aus den früheren Leiſtungen dieſer Wiſſenſchaft aufgenommen; aber die Concentrirung des vereinzelten Stoffes in den Brennpunkt einer durchgreifenden Einheit iſt wahrlich kein bloß formelles Verdienſt, ſondern war nur durch einen ſehr poſitiven Act der Intelligenz möglich. Dies beſtätigt ſich ſchon dadurch, daß man es mit den Einwürfen der Kritik, ſo lange ſie vereinzelt waren, leicht nahm, als ſie aber in dieſer geſchloſſenen Phalanx vordrangen, ihr Gewicht einen ſo erſchütternden Eindruck machte. Dieſer Eindruck iſt eine Thatſache, an welcher gemeſſen die erkünſtelt vornehme Geringſchätzung einiger kleinen Geiſter, welche

in bettelhafter Armuth an beſſeren Mitteln die ganze Erſcheinung für unbedeutend erklären, eine mehr als lächerliche Rolle ſpielt. Die Hauptſache aber iſt, daß jenes erſte und dieſes zweite Moment in Strauß ihre Wirkung vereinigen. Die Macht ſeiner negativen Kritik ruht auf der Macht ſeiner poſitiven Metaphyſik. Mit der Kritik eines platten Rationaliſten oder eines Frivolen kann man leicht fertig werden, weil ſie keine Baſis hat, aber wenn eine Kritik anrückt, die auf dem feſten Boden einer ächt religiöſen Weltanſchauung ruht, dann wird es Ernſt.

Ich möchte Strauß mit einem ſcharfen Winde vergleichen; die dicken Dünſte, die dieſer zerſtreut, erſcheinen dem äußerlichen Anblicke freilich concreter und reeller, als ſeine reinigende Kraft, aber in den Wirkungen fühlt man, daß die neue geſunde Luft das Reellere iſt gegen den Qualm der Atmoſphäre und die glänzenden Wolkengeſtalten.

Das Andere, was ich als anerkannt vorausſetze, iſt der richtige Begriff der Entwickelung. Wer dieſen nicht kennt, wird große Augen machen, wenn es zunächſt den Anſchein haben wird, als erzähle ich die geiſtige Geſchichte nicht eines Kritikers, ſondern eines Dichters, eines Myſtikers. Wenn er lieſt, daß Strauß einſt ein enthuſiaſtiſcher Freund der Romantik, Schelling's und J. Böhme's war, daß er für die Erſcheinungen des Somnambulismus ſchwärmte, ſo wird er ſagen: nun, da haben wir's: ein haltungsloſes Subject, das unſtät von einem Standpunkte auf den andern überſpringt und wohl auch ſeinen jetzigen bälder oder ſpäter mit dem andern Extreme vertauſchen wird! Einen ſolchen zu belehren, wie gerade der ſtarke und geſunde Geiſt durch eine Stufenfolge einſeitiger Richtungen ſich ſo ent-

wickelt, daß je in der folgenden reiferen das Wahre aus der vorhergehenden unreiferen als verarbeiteter Nahrungsſtoff enthalten bleibt, dazu iſt hier nicht der Ort. Wenn ich ihn an Goethe's Biographie verweiſe, wird er mir den Rücken kehren, und wenn ich ſage, eben jener frühere Myſticismus unſeres Freundes, deſſen geſunder Kern in ſeinem jetzigen klareren Standpunkte fortlebt, mache ſchon zum Voraus wahrſcheinlich, daß auch ſeiner Kritik keine zerſtörende Metaphyſik zu Grunde liege, ſo wird er ſich wieder umdrehen und mir ins Geſicht lachen.

Laſſen wir ihn ſtehen und wandern nach der Stadt Ludwigsburg mit ihren breiten menſchenleeren Straßen, ihrem verfallenden großartigen Parke, auf deren melancholiſchen Plätzen die Kinderwelt weiten Raum für ihre Spiele und für ihre Phantaſie hat, um manche unheimliche Sage, die ſich beſonders an die Hallen des öden Schloſſes knüpft, mit romantiſchem Schauder zu hegen. Hier wurde Strauß 1808 geboren, das Kind eines wohlhabenden Kaufmanns, in deſſen Hauſe ſchlichte bürgerliche Sitte und altproteſtantiſch religiöſer Sinn, doch ohne düſtere Strenge, herrſchte. Ob in einer Familie ein guter Geiſt, der Geiſt der Humanität lebt, will ich daran erkennen, wenn in ihr dasjenige Raum hat, was ich Familienhumor nennen möchte: ein Verhältniß, worin die Familienglieder, der gegenſeitigen Achtung und Liebe ſicher, ſich nichts zu vergeben fürchten, wenn eins dem andern geſtattet, ſeine unſchädlichen Schwächen mit gutmüthiger Neckerei aufzuziehen. Dieſer freundliche Geiſt ging hier beſonders von der Mutter aus, einer einfachen, [illegible] Frau von kerngeſundem Gemüthe und vielem Talente des Bildes und der Anſchauung, ſtreng zur rechten Zeit, aber

ſtets bereit, das Originelle an den Ihrigen, wo es ſich komiſch darbot, mit Heiterkeit zu dulden und umgekehrt ſelbſt den Kindern den Scherz zu gönnen, den ihnen dieſe oder jene ihr ſelbſt entſchlüpfte Naivität bereitete, ohne die halbgelehrte Bildung, die jetzt Honoratiorentöchtern gegeben wird, mit ihrer ganzen Denkweiſe im volksthümlichen Elemente wurzelnd, voll Sinn für Naturſchönheit, eine Freundin von Volksſagen, Volkswitz, Mährchen, aber wohlbegabt, um auch ſolche Erſcheinungen, die aus dem Kreiſe einer reflectirteren Bildung hervorgehen, zu verſtehen und zurecht zu legen, daher keineswegs ohne Ironie und ohne mancherlei ſkeptiſche Anſichten über orthodoxe Begriffe. Strauß hat von ihr ſein Talent, wie denn gewöhnlich bedeutende Naturen dieſes von der Mutter erben; ſein Talent, d. h. zunächſt namentlich die Gabe der klaren Anſchauung, woraus ſowohl die poetiſche Kraft, als auch nach Einer Seite hin, ſofern ſie nämlich durch den Verſuch, eine Sache in ihrem Detail ſich anſchaulich zu machen, auf ihre Zweifel geführt wird, die Spürkraft der Kritik fließt.

Vom Vater, einem etwas herb auftretenden, zum Jähzorn geneigten, übrigens dem Zarten und Lieblichen, wo es ſich in der Natur und Poeſie darbeut, keineswegs verſchloſſenen Manne, hat er ſeine Schärfe, das muthige Eingreifen, das Eiferartige, was ſich beſonders in den Streitſchriften hervorgethan hat, zugleich Beſtimmtheit und practiſchen Sinn im Gebiete des Zweckmäßigen, welcher den Kaufmannsſohn verräth und wodurch Strauß eine ſeinen Cameraden überlegene Sicherheit auch in äußerlichen Verhältniſſen früh entwickelte. Doch auch unter ſeinen theoretiſchen Gaben verdankt er ihm eine gewiſſe Liebe für Bilder

wickelt, daß je in der folgenden reiferen das Wahre aus der vorhergehenden unreiferen als verarbeiteter Nahrungsſtoff enthalten bleibt, dazu iſt hier nicht der Ort. Wenn ich ihn an Goethe's Biographie verweiſe, wird er mir den Rücken kehren, und wenn ich ſage, eben jener frühere Myſticismus unſeres Freundes, deſſen geſunder Kern in ſeinem jetzigen klareren Standpunkte fortlebt, mache ſchon zum Voraus wahrſcheinlich, daß auch ſeiner Kritik keine zerſtörende Metaphyſik zu Grunde liege, ſo wird er ſich wieder umdrehen und mir ins Geſicht lachen.

Laſſen wir ihn ſtehen und wandern nach der Stadt Ludwigsburg mit ihren breiten menſchenleeren Straßen, ihrem verfallenden großartigen Parke, auf deren melancholiſchen Plätzen die Kinderwelt weiten Raum für ihre Spiele und für ihre Phantaſie hat, um manche unheimliche Sage, die ſich beſonders an die Hallen des öden Schloſſes knüpft, mit romantiſchem Schauder zu hegen. Hier wurde Strauß 1808 geboren, das Kind eines wohlhabenden Kaufmanns, in deſſen Hauſe ſchlichte bürgerliche Sitte und altproteſtantiſch religiöſer Sinn, doch ohne düſtere Strenge, herrſchte. Ob in einer Familie ein guter Geiſt, der Geiſt der Humanität lebt, will ich daran erkennen, wenn in ihr dasjenige Raum hat, was ich Familienhumor nennen möchte: ein Verhältniß, worin die Familienglieder, der gegenſeitigen Achtung und Liebe ſicher, ſich nichts zu vergeben fürchten, wenn eins dem andern geſtattet, ſeine unſchädlichen Schwächen mit gutmüthiger Neckerei aufzuziehen. Dieſer freundliche Geiſt ging hier beſonders von der Mutter aus, einer einfachen, naiven Frau von kerngeſundem Gemüthe und vielem Talente des Bildes und der Anſchauung, ſtreng zur rechten Zeit, aber

ſtets bereit, das Originelle an den Ihrigen, wo es ſich komiſch darbot, mit Heiterkeit zu dulden und umgekehrt ſelbſt den Kindern den Scherz zu gönnen, den ihnen dieſe oder jene ihr ſelbſt entſchlüpfte Naivität bereitete, ohne die halbgelehrte Bildung, die jetzt Honoratiorentöchtern gegeben wird, mit ihrer ganzen Denkweiſe im volksthümlichen Elemente wurzelnd, voll Sinn für Naturſchönheit, eine Freundin von Volksſagen, Volkswitz, Mährchen, aber wohlbegabt, um auch ſolche Erſcheinungen, die aus dem Kreiſe einer reflectirteren Bildung hervorgehen, zu verſtehen und zurecht zu legen, daher keineswegs ohne Ironie und ohne mancherlei ſkeptiſche Anſichten über orthodoxe Begriffe. Strauß hat von ihr ſein Talent, wie denn gewöhnlich bedeutende Naturen dieſes von der Mutter erben; ſein Talent, d. h. zunächſt namentlich die Gabe der klaren Anſchauung, woraus ſowohl die poetiſche Kraft, als auch nach Einer Seite hin, ſofern ſie nämlich durch den Verſuch, eine Sache in ihrem Detail ſich anſchaulich zu machen, auf ihre Zweifel geführt wird, die Spürkraft der Kritik fließt.

Vom Vater, einem etwas herb auftretenden, zum Jähzorn geneigten, übrigens dem Zarten und Lieblichen, wo es ſich in der Natur und Poeſie darbeut, keineswegs verſchloſſenen Manne, hat er ſeine Schärfe, das muthige Eingreifen, das Eiferartige, was ſich beſonders in den Streitſchriften hervorgethan hat, zugleich Beſtimmtheit und practiſchen Sinn im Gebiete des Zweckmäßigen, welcher den Kaufmannsſohn verräth und wodurch Strauß eine ſeinen Cameraden überlegene Sicherheit auch in äußerlichen Verhältniſſen früh entwickelte. Doch auch unter ſeinen theoretiſchen Gaben verdankt er ihm eine gewiſſe Liebe für Bilder

des Stilllebens, wie denn der Vater, ein großer Bienenfreund, das Leben dieſer Thiere mit wirklich poetiſchem Sinne belauſchte, und Leichtigkeit in ſtyliſtiſcher Darſtellung. In dem zartgebauten Kinde, deſſen Schwächlichkeit Urſache einiger Verzärtelung war, ließ ſich freilich die künftige Charakterſchärfe noch nicht erkennen. In der Schule verrieth ſich früh an der leichten Faſſungskraft, dem ſoliden Gedächtniſſe, dem gewiſſenhaften Fleiße die Beſtimmung zum Gelehrten, im Spiele die Originalität. Von den gewöhnlichen Knabenſpielen, worin ſich ein kräftiger Muthwille kriegeriſch austobt, war das Kind durch ſeinen ſchwächlichen Körperbau, deſſen enge Bruſt und hinaufgezogene Schultern eine hektiſche Anlage befürchten ließen, ausgeſchloſſen; es bildete ſich durch das Gefühl phyſiſcher Schwäche, durch dieſe Abſonderung in dem zart organiſirten Geiſte jene Schüchternheit, Verſchämtheit, Jungfräulichkeit, die wir häufig in der Kindheit ſolcher Naturen bemerken, welche mehr für die Geiſter- als für die Körperwelt beſtimmt ſind. Deſto munterer übte ſich der junge Geiſt im vertraulichen Scherze mit Eltern und Bruder, im ſinnigen Spiele mit näher befreundeten Cameraden. Hier that ſich früh ein poetiſches Talent in bunter Erfindung, in Anordnung dramatiſcher Scenen, in komödiſchem Improviſiren kund, und ich weiß nicht leicht einen Knaben, der lieber und beſſer ſpielte. Wir jagten uns oft im Mondſcheine auf der breiten Staffel vor dem Hauſe und ſpielten den geizigen Mann, den geprügelten Juden, um dann mit der Mutter oder Tante auf der Sitzbank auszuruhen und unter dem Säuſeln, das von den nahen Linden heimlich herüberwehte, manche drollige Anekdote, manches Mährchen zu erzählen oder anzuhören.

Der Knabe hatte mit entſchiedener Neigung den geiſtlichen Stand erwählt, die Prüfung zur Aufnahme ins niedere Kloſter glänzend beſtanden, und im Herbſte 1821 reiſten wir, er von ſeinem Vater, ich von meiner Mutter begleitet, nach Blaubeuren in der Nähe von Ulm, einem Städtchen, deſſen eigenthümliche Landſchaft mit ihren grotesken Felſen, Burgruinen, ihrem Flüßchen und ſeiner berühmten himmelblauen Quelle ſchon bei dem erſten Eintritt poetiſch auf uns, einer ſolchen wildſchönen Natur ungewohnte, Knaben wirkte. Ein eigenthümlicher Zufall hatte diesmal unter der Zahl der aufgenommenen Zöglinge eine Menge begabter, aufgeweckter, ſubjectiv und objectiv origineller Naturen in die grauen Mauern des ehemaligen Auguſtinerkloſters zuſammengeweht, und ſchon in den erſten Wochen zeigten ſich die Wirkungen der bunten Miſchung im muthwilligen Knabenſcherze und unendlicher Ausgelaſſenheit kindiſchen Witzes. Hier war nun Strauß Anfangs in einer beklemmten Situation; das Toben, der Lärm, die Balgereien machten die ohnedies ſchüchterne Natur noch ſcheuer und ein heftiges Heimweh befiel ihn, wiewohl er an ſtilleren Scherzen und Witzſpielen von Anfang an einen munteren und ſehr productiven Antheil nahm. Der oberſte Vorgeſetzte, bei nicht unliberalen Anſichten über Jugenderziehung ein höchſt wunderlicher Mann, gab der Lachluſt und Parodie immer neuen Stoff, und ſo fehlte nichts, um jene heiteren Zuſtände, die ich oben als eine Folge des Zuſammenlebens im Seminar ſchilderte, hier in der vollſten Lebendigkeit hervorzurufen. Von der andern Seite genoſſen wir im Unterrichte einen großen Vortheil vor andern Seminarien. Während an dieſen großentheils noch Männer von altem Style, Freunde alter mönchiſcher Strenge

und philologiſchen Buchſtabendienſtes als Lehrer angeſtellt waren, wurden wir von zwei jugendlichen Profeſſoren, Kern und Baur — beide jetzt Doctoren der Theologie zu Tübingen — früh zu höheren Anſchauungen, zu idealer Auffaſſung der alten Geſchichts- und Dichtwerke geführt und ein Schwung der Betrachtung in die jugendlichen Gemüther gepflanzt, der dieſer Promotion, ſo lange ſie zuſammen war, einen prägnanten Charakter lieh. In den ſpäteren Jahren, als Profeſſor Kern den Sophokles, Baur den Thucydides und Plato mit uns las, reifte dieſe Richtung zu einer entſchiedenen Idealität des Standpunktes, und es ließ ſich vorausſehen, daß die begabteren Zöglinge ſpeculative und poetiſche Tendenzen zu ihrem Lebenszwecke erwählen würden. Strauß verband mit dem reichen Geiſte, der ſich frühzeitig durch tiefes Eindringen in die alten Sprachen und Geiſteswerke kund that, den ſtrengſten Fleiß und überflügelte die meiſten ſeiner Cameraden. Zugleich regte ſich ein Talent zur Poeſie in ihm, das namentlich durch eine eigenthümliche Erſcheinung in Thätigkeit geſetzt wurde, der ich hier gedenken muß. Es wird in unſern niederen Seminarien häufig bemerkt, daß unter den Zöglingen mit dem Eintritt in die Jünglingsjahre ein ſentimentaler Freundſchaftscultus mit entſchieden verliebter Färbung, übrigens höchſt unſchuldiger Art, ſich ausbildet. Es iſt wohl das erſte Keimen der Liebe, die ihren Gegenſtand bei noch unreifem Schönheitsſinne in dem Bilde der unentwickelten männlichen Geſtalt ſucht. Der Körper des werdenden Jünglings hat in den weichen Formen, der elaſtiſchen Bewegung, dem zarten Teint, dem duftigen Roth der Wangen und Lippen, dem hohen Klange der Stimme etwas Weibliches; da nun hier das Weibliche am Männ-

lichen iſt, ſo iſt ſein Reiz ſtärker, als wenn es da begegnet, wo man es ohnedies erwartet, und erregt bei dem unreifen Jünglinge ein um ſo ſtärkeres Wohlgefallen, als er in ſeiner Unſchuld das Geſchlechtliche am Weibe als ſolches nicht bemerkt und nicht ſucht. Zugleich quillt eben jetzt die erſte Fülle höherer geiſtiger Gefühle und wirft ſich nun in dieſe Strömung; ſo entſteht jene ſchwärmeriſche Knabenliebe, deren Erinnerung mir jetzt noch unendlich rührend iſt. Es wurden völlige Romane abgeſpielt, man herzte, küßte ſich, ſchrieb ſich Billets, trennte und verſöhnte ſich, und ich erinnere mich, wie ich zur Zeit, da ich mit meinem Auserwählten ſchmollte, in der Abenddämmerung einen Baumknorren an der Quelle der Blau von Weitem für deſſen Geſtalt hielt und nichts Geringeres befürchtete, als der trauernde Jüngling ſei eben im Begriffe, in der Verzweiflung über unſere Trennung ſich in die himmelblaue Welle zu ſtürzen. Von einer anderen Promotion weiß ich, daß dieſe Knabenliebe vollkommen zu einem Syſteme ausgebildet war, ſo daß in dem Kreiſe von Verehrern, der ſich um die Schönheiten des Seminars geſammelt, Ober- und Unterfreunde mit ſtreng logiſcher Diſtinction unterſchieden wurden. Eine eiferſüchtige Leidenſchaft dieſer Art war meines Wiſſens die Springwurzel, welche dem poetiſchen Talente unſeres Freundes zuerſt die Riegel löſte, das ſich nun aber nach verſchiedenen Seiten hin, namentlich auch in humoriſtiſcher Richtung vielfach kund that. Mit beſonderem Vergnügen erinnere ich mich einer Leichenrede von Strauß auf den Tod eines jungen Hundes, den unſer Ephorus zufällig niedergeritten, mit dem Motto:

„Und wirft ihn unter den Hufſchlag ſeiner Pferde —
Das iſt das Loos des Schönen auf der Erde!“

Der Beſitzer des Hundes ſpielte bei der Abhaltung dieſer Rede eine vortreffliche Rolle, ein Zögling, der das Talent der Mimik mit ſolcher Leidenſchaft ausbildete, daß ſein Bettnachbar des Nachts, wenn das Licht gelöſcht war, ihm mit der Hand über das Geſicht gleiten und auf dem Wege plaſtiſcher Prüfung errathen mußte, wen er eben nachahme. Eine ganz heitere Welt geſtaltete ſich innerhalb unſerer Kloſtermauern, wir ſpielten Theater, hielten Maskeraden, mit glänzender Ausſtattung, komiſche Umzüge u. dgl. Bei den Familien im Städtchen waren wir aufs Beſte aufgenommen, man war allmälig älter geworden und lernte weibliche Schönheit ſchätzen, an hübſchen Mädchen fehlte es nicht, die Sentimentalität erſter Jugendliebe fand ein unendliches Feld, man ſpielte, tanzte, die Schreiber des Städtchens wurden mit übermüthiger Siegerkraft auf die Seite gedrängt, und die Abende, die ich mit Strauß in einem vertraulichen Familienzirkel zubrachte, ſind mir durch die ſchäumende Fülle von Humor und Gemüth, die er hier entwickelte, unvergeßlich. Man hätte in der zwar hageren, aber ſtolz aufgeſchoſſenen Jünglingsgeſtalt mit dem dunkeln großen Auge und den ſchönen altdeutſchen Haaren den ſchüchternen, blöden Knaben kaum mehr erkannt, aber eben ſo wenig in dieſem Johanneskopfe den künftigen Kritiker vermuthet. Inzwiſchen hatten ſich in der Promotion andere Richtungen entwickelt, die er nicht theilte. Das Deutſchthum feierte damals ſeine letzten Bacchanalien, man turnte eifrig und wir fühlten uns als künftige Vaterlandsbefreier. Ich correſpondirte damals mit einem Gymnaſiaſten in Stuttgart, der ſich nicht anders, als „Tyrannenmolch“ unterſchrieb, und lebhaft iſt mir im Gedächt-

niſſe, wie ich in meinen Briefen über die Zerſprengung Deutſchlands in viele Territorien lamentirte, ohne von dem politiſchen Zuſtande des Vaterlandes, oder auch nur vom Geographiſchen — denn hierin waren wir im Gymnaſium zu Stuttgart grenzenlos vernachläßigt worden — den geringſten Begriff zu haben. Strauß nahm von dieſer Erſcheinung nichts an, als den altdeutſchen Rock und das altdeutſche Haar, er verhielt ſich im Uebrigen zu dieſer Richtung, ſo wie zu unſerer kindiſchen Nachahmung burſchicoſer Sitte ganz ironiſch. Während wir Anderen uns unendlich groß fühlten, wenn wir mit der coloſſalen Tabakspfeife in der Hand nach den verbotenen Wirthshäuſern ſtürzten und commercirten, ſo lachte er uns aus und zog einen einſamen Spatziergang vor.

Unſere vier Jahre waren um, wir zogen, von den Mädchen des Städchens mit Sträußchen bunt geſchmückt, ab; manches Schnupftuch winkte aus den Fenſtern, die gedrängt voll von Zuſchauern ſtanden, und an reichlichen Thränen von beiden Seiten fehlte es nicht. Wir traten 1825 in das Seminar zu Tübingen ein; unſer Curſus war auf fünf Jahre feſtgeſetzt, deren die zwei erſten für Philologie, Philoſophie und was dazu gerechnet wird, beſtimmt waren. Hier fand ſich nun für die Bedürfniſſe des jugendlichen Geiſtes auf eigentlich wiſſenſchaftlichem Boden zunächſt kein Bett, wohin er ſeine Strömung hätte nehmen können, und man mußte daher, ſo lange man nicht durch das Privatſtudium an tiefere Quellen geführt wurde, ſein Intereſſe an andere Dinge heften, um dem jugendlichen Geiſte Luft zu machen. In der Philoſophie waren Schott, Eſchenmayer und

Der Beſitzer des Hundes ſpielte bei der Abhaltung dieſer Rede eine vortreffliche Rolle, ein Zögling, der das Talent der Mimik mit ſolcher Leidenſchaft ausbildete, daß ſein Bettnachbar des Nachts, wenn das Licht gelöſcht war, ihm mit der Hand über das Geſicht gleiten und auf dem Wege plaſtiſcher Prüfung errathen mußte, wen er eben nachahme. Eine ganz heitere Welt geſtaltete ſich innerhalb unſerer Kloſtermauern, wir ſpielten Theater, hielten Maskeraden, mit glänzender Ausſtattung, komiſche Umzüge u. dgl. Bei den Familien im Städtchen waren wir aufs Beſte aufgenommen, man war allmälig älter geworden und lernte weibliche Schönheit ſchätzen, an hübſchen Mädchen fehlte es nicht, die Sentimentalität erſter Jugendliebe fand ein unendliches Feld, man ſpielte, tanzte, die Schreiber des Städtchens wurden mit übermüthiger Siegerkraft auf die Seite gedrängt, und die Abende, die ich mit Strauß in einem vertraulichen Familienzirkel zubrachte, ſind mir durch die ſchäumende Fülle von Humor und Gemüth, die er hier entwickelte, unvergeßlich. Man hätte in der zwar hageren, aber ſtolz aufgeſchoſſenen Jünglingsgeſtalt mit dem dunkeln großen Auge und den ſchönen altdeutſchen Haaren den ſchüchternen, blöden Knaben kaum mehr erkannt, aber eben ſo wenig in dieſem Johanneskopfe den künftigen Kritiker vermuthet. Inzwiſchen hatten ſich in der Promotion andere Richtungen entwickelt, die er nicht theilte. Das Deutſchthum feierte damals ſeine letzten Bacchanalien, man turnte eifrig und wir fühlten uns als künftige Vaterlandsbefreier. Ich correſpondirte damals mit einem Gymnaſiaſten in Stuttgart, der ſich nicht anders, als „Tyrannenmolch“ unterſchrieb, und lebhaft iſt mir im Gedächt-

niſſe, wie ich in meinen Briefen über die Zerſprengung Deutſchlands in viele Territorien lamentirte, ohne von dem politiſchen Zuſtande des Vaterlandes, oder auch nur vom Geographiſchen — denn hierin waren wir im Gymnaſium zu Stuttgart grenzenlos vernachläßigt worden — den geringſten Begriff zu haben. Strauß nahm von dieſer Erſcheinung nichts an, als den altdeutſchen Rock und das altdeutſche Haar, er verhielt ſich im Uebrigen zu dieſer Richtung, ſo wie zu unſerer kindiſchen Nachahmung burſchicoſer Sitte ganz ironiſch. Während wir Anderen uns unendlich groß fühlten, wenn wir mit der coloſſalen Tabakspfeife in der Hand nach den verbotenen Wirthshäuſern ſtürzten und commercirten, ſo lachte er uns aus und zog einen einſamen Spaziergang vor.

Unſere vier Jahre waren um, wir zogen, von den Mädchen des Städchens mit Sträußchen bunt geſchmückt, ab; manches Schnupftuch winkte aus den Fenſtern, die gedrängt voll von Zuſchauern ſtanden, und an reichlichen Thränen von beiden Seiten fehlte es nicht. Wir traten 1825 in das Seminar zu Tübingen ein; unſer Curſus war auf fünf Jahre feſtgeſetzt, deren die zwei erſten für Philologie, Philoſophie und was dazu gerechnet wird, beſtimmt waren. Hier fand ſich nun für die Bedürfniſſe des jugendlichen Geiſtes auf eigentlich wiſſenſchaftlichem Boden zunächſt kein Bett, wohin er ſeine Strömung hätte nehmen können, und man mußte daher, ſo lange man nicht durch das Privatſtudium an tiefere Quellen geführt wurde, ſein Intereſſe an andere Dinge heften, um dem jugendlichen Geiſte Luft zu machen. In der Philoſophie waren Schott, Eſchenmayer und

Der Beſitzer des Hundes ſpielte bei der Abhaltung dieſer Rede eine vortreffliche Rolle, ein Zögling, der das Talent der Mimik mit ſolcher Leidenſchaft ausbildete, daß ſein Bettnachbar des Nachts, wenn das Licht gelöſcht war, ihm mit der Hand über das Geſicht gleiten und auf dem Wege plaſtiſcher Prüfung errathen mußte, wen er eben nachahme. Eine ganz heitere Welt geſtaltete ſich innerhalb unſerer Kloſtermauern, wir ſpielten Theater, hielten Maskeraden, mit glänzender Ausſtattung, komiſche Umzüge u. dgl. Bei den Familien im Städtchen waren wir aufs Beſte aufgenommen, man war allmälig älter geworden und lernte weibliche Schönheit ſchätzen, an hübſchen Mädchen fehlte es nicht, die Sentimentalität erſter Jugendliebe fand ein unendliches Feld, man ſpielte, tanzte, die Schreiber des Städtchens wurden mit übermüthiger Siegerkraft auf die Seite gedrängt, und die Abende, die ich mit Strauß in einem vertraulichen Familienzirkel zubrachte, ſind mir durch die ſchäumende Fülle von Humor und Gemüth, die er hier entwickelte, unvergeßlich. Man hätte in der zwar hageren, aber ſtolz aufgeſchoſſenen Jünglingsgeſtalt mit dem dunkeln großen Auge und den ſchönen altdeutſchen Haaren den ſchüchternen, blöden Knaben kaum mehr erkannt, aber eben ſo wenig in dieſem Johanneskopfe den künftigen Kritiker vermuthet. Inzwiſchen hatten ſich in der Promotion andere Richtungen entwickelt, die er nicht theilte. Das Deutſchthum feierte damals ſeine letzten Bacchanalien, man turnte eifrig und wir fühlten uns als künftige Vaterlandsbefreier. Ich correſpondirte damals mit einem Gymnaſiaſten in Stuttgart, der ſich nicht anders, als „Tyrannenmolch“ unterſchrieb, und lebhaft iſt mir im Gedächt-

niſſe, wie ich in meinen Briefen über die Zerſprengung Deutſchlands in viele Territorien lamentirte, ohne von dem politiſchen Zuſtande des Vaterlandes, oder auch nur vom Geographiſchen — denn hierin waren wir im Gymnaſium zu Stuttgart grenzenlos vernachläßigt worden — den geringſten Begriff zu haben. Strauß nahm von dieſer Erſcheinung nichts an, als den altdeutſchen Rock und das altdeutſche Haar, er verhielt ſich im Uebrigen zu dieſer Richtung, ſo wie zu unſerer kindiſchen Nachahmung burſchicoſer Sitte ganz ironiſch. Während wir Anderen uns unendlich groß fühlten, wenn wir mit der coloſſalen Tabakspfeife in der Hand nach den verbotenen Wirthshäuſern ſtürzten und commercirten, ſo lachte er uns aus und zog einen einſamen Spaziergang vor.

Unſere vier Jahre waren um, wir zogen, von den Mädchen des Städchens mit Sträußchen bunt geſchmückt, ab; manches Schnupftuch winkte aus den Fenſtern, die gedrängt voll von Zuſchauern ſtanden, und an reichlichen Thränen von beiden Seiten fehlte es nicht. Wir traten 1825 in das Seminar zu Tübingen ein; unſer Curſus war auf fünf Jahre feſtgeſetzt, deren die zwei erſten für Philologie, Philoſophie und was dazu gerechnet wird, beſtimmt waren. Hier fand ſich nun für die Bedürfniſſe des jugendlichen Geiſtes auf eigentlich wiſſenſchaftlichem Boden zunächſt kein Bett, wohin er ſeine Strömung hätte nehmen können, und man mußte daher, ſo lange man nicht durch das Privatſtudium an tiefere Quellen geführt wurde, ſein Intereſſe an andere Dinge heften, um dem jugendlichen Geiſte Luft zu machen. In der Philoſophie waren Schott, Eſchenmayer und

und wir warfen uns begierig in das rauſchende Studentenleben mit ſeinen enthuſiaſtiſchen und ſelbſtgefälligen Illuſionen. Strauß nahm auch jetzt an dieſer Richtung durchaus keinen Antheil, ja er verfolgte unſere Täuſchungen mit einer beißenden Ironie. Die charakteriſtiſchen Illuſionen dieſes Alters, die kriegeriſchen möchte ich ſie nennen, hat er nie gehabt, er war in dieſer Beziehung niemals jung und ſtets eine kritiſche Natur. Wenn wir von Duellen ſprachen, von Burſchenſchaft, von Fechten und Reiten, ſo lachte er uns aus, wenn wir uns freuten, in der erſehnten Vacanz den verbotenen Schnurrbart ſtehen zu laſſen und mit Sporen zu gehen, ſo begriff er es nicht. Die Jugendtäuſchungen, an denen es auch ihm natürlich nicht fehlen konnte, waren theoretiſcher Art und zunächſt durch den geſelligen Kreis vermittelt, dem er ſich anſchloß. Es war dies ein geiſtreicher Klubb von eifrigen Verehrern der romantiſchen Schule, deſſen genialſtes Mitglied Ed. Mörike war. Auch Waiblinger zählte ſich dazu, hatte aber im Grund eine andere, oder vielmehr keine Richtung, er war damals ſchon verkommen. Tieck wurde vergöttert, das Schöne im Myſtiſchen und Wunderbaren, in dem muſikaliſchen Verklingen unſagbarer, unendlicher Gefühle und der Auflöſung der feſten Geſtalten der ſichtbaren Welt in einem phantaſtiſchen Taumel geſucht, das Volksthümliche, die Volksſage, das Volksbuch unbedingt über alles Reflectirte erhoben. Wer erkennt nicht das Wahre in dieſer Anſchauungsweiſe, wie es gerade durch ſeine Vermiſchung mit dem Falſchen für einen jugendlichen Geiſt zum wonneberauſchenden Tranke wird? Nun hatte der Geiſt einen Anhaltpunkt gefunden, eine Weltanſicht, man war entſchieden. Es war ein erquicklicher Anblick, Strauß in dieſem enthuſiaſtiſchen Zu-

ſtande, in dieſer unbedingten Ueberzeugung vor der alleinſeligmachenden Kraft ſeines Glaubens zu ſehen. Die Knospe war aufgebrochen, das eigene Talent äußerte ſich unter andern poetiſchen Producten namentlich in einer Komödie, worein ein ſprudelnder phantaſtiſcher Humor alle heiteren Reminiſcenzen aus den ſchönen Jahren unſeres Aufenthalts im niedern Kloſter verwoben hatte. Mit dieſer Kriſis war nun auch der Charakter zum Durchbruch gekommen; an dem jugendlichen Grimme der Verachtung, womit von dem neuen Standpunkte der Contemplation auf Alles, was als Nachwuchs Nicolai's erſcheinen konnte, herabgeſehen wurde, ſchliff ſich auch die Schärfe des Willens. Wo war nun der wehrloſe, ſcheue Knabe? Ein zweiſchneidiger, überlegener, energiſch durchgreifender, jähzornig aufbrauſender und im Jähzorne oft harter und ungerechter Charakter ſtand in unſerer Mitte und verbreitete von nun an in ſeinen Umgebungen jene eigenthümliche Scheu zugleich und Hingebung an ihn, jenen bannenden Zauber, welcher Naturen zu umgeben pflegt, die man im antiken Sinne dämoniſch nennen kann.

Inzwiſchen waren wir in die Philoſophie tiefer eingedrungen; die Aufſätze, die wir ausarbeiten mußten, führten uns zu ſelbſtſtändigen Studien; und hier war es denn Schelling, der das von den Engen des Reflexionsdualismus abgeſtoßene Gemüth in eine neue Lebensluft verſetzte und der Romantik unſeres Freundes die philoſophiſche Baſis lieh. Nun wurde Jakob Böhme ergriffen, daneben ließ Franz v. Baader die myſtiſchen Lichter ſeiner aphoriſtiſchen Confuſion brennen, merkwürdige Erſcheinungen des Magnetismus ſchienen einen unmittelbaren Blick durch den gelüfteten Vorhang hinunter in den dunkeln Urgrund, in

unendliche Geiſterwelten zu eröffnen; man glaubte das alte Räthſel, von dem die Blumen träumen, die Wellen plaudern, die Bäume ſäuſeln, am Tageslichte gelöſt, man wandelte wach im hellen Traume. Ich traf Strauß, wie er vom erſten Beſuche bei Kerner ſo eben zurück war, in ſeinem elterlichen Hauſe; er war wie elektriſirt, eine tiefe Sehnſucht nach dem Mohne der Geiſterdämmerung durchdrang ihn; wo er in der Debatte nur die leiſeſte Spur von Rationalismus, der von der platten Aufklärung nicht unterſchieden wurde, zu bemerken glaubte, war er heftig abſprechend, und Alles hieß Heide und Türke, was ihm nicht in ſeine mondbeglänzten Zaubergärten folgte. Wir näher befreundeten Studiengenoſſen, von Schelling jugendlich begeiſtert, ließen uns von dieſer Richtung gern mit hinreißen, ohne uns ſpeciell für die Seherin von Prevorſt ebenſo ſehr zu intereſſiren. Die verklärte Schönheit dieſer Frau, mit dem feinen Lächeln der Ironie über das Alltagsleben und die Verſtandeswelt um die zartgeſchnittenen Lippen, machte auch auf mich einen Eindruck, den ich nicht vergeſſe, ich hatte aber nie Gelegenheit, ſie im magnetiſchen Schlafe zu ſehen.

Wir traten 1827 in die Theologie ein und trugen den gewonnenen poetiſirend ſpeculativen Standpunkt um ſo begeiſterter auf dieſes Feld über, als derſelbe ſchon an ſich mehr Theoſophie als Speculation, mehr Theologie als Philoſophie war. In dieſer Richtung wurden wir natürlich durch den öffentlichen Unterricht, den wir genoſſen, nichts weniger als gefördert. Die Theologie ſtand damals bei den älteren Lehrern noch auf dem Standpunkte des alten Storriſchen, mit rationaliſtiſchen Elementen verſetzten, aber den Erbfeind, den er doch ſelbſt im Buſen trug, heftig

bekämpfenden Supranaturalismus. Noch vor Kurzem hatte man auf dem Katheder ſich vornehmlich mit Eckermann und Wegſcheider herumgeſtritten, Bretſchneider's dünne Brühe galt den Studirenden als die vortrefflichſte Grundſuppe für's Privatſtudium. Erſt allmälig erhob ſich das Geſpenſt Schleiermacher's Grauſen verbreitend, und wie eine dunkle Sage ſchwoll es auf, daß von einem gewiſſen Marheineke eine ganz ſonderbar excentriſche Dogmatik, in Hegelſcher Philoſophie geſchrieben, exiſtire. Es war bis dahin eine ſo gute Zeit geweſen; man hatte ſo bequem unterſchieden zwiſchen Philoſophie als dem Producte der natürlichen Vernunft und Theologie als der Wiſſenſchaft des Geoffenbarten, und nun drängte ſich auf einmal die Philoſophie mit dieſen neuen, unbeſcheidenen Anſprüchen auf das theologiſche Feld ein.

Zuerſt galt es nun, ſich in Schleiermacher zu orientiren und ihn zu bekämpfen — bei den Lehrern nämlich, denn wir ſteckten noch in unſerem Schelling. Noch erinnere ich mich aus Steubels Vorleſung über Dogmatik, wie er eines Tages gegen Schleiermacher, den Freiheitsläugner, in ſolchen Eifer gerieth, daß es ſtark im Katheder rumpelte; der eifrige Mann hatte irgend eine Leiſte oder ein Bretchen in Stücke getreten. Wie hätte man erſt geeifert, wäre man dem liſtigen, hinter dem Berge haltenden Manne auf ſeine wahren Schliche gekommen! Aber dazu fehlten noch die Bedingungen und Mittel; der Gedanke, daß man bei Schleiermacher auf Spinoziſchem Grund und Boden ſei, lag jener Zeit, wo der Theologe die Philoſophie längſt hinter ſich zu haben meinte und von Spinoza nur noch die Reminiſcenz hatte, daß er ein abjecter Ketzer geweſen, wo man daher für die heimliche Philoſophie in der Theologie dieſes Mannes das Witterungsor-

gan gar nicht ausgebildet hatte, viel zu fern; haben wir doch jetzt noch das komische Schauspiel vor uns, daß mancher rechtgläubige, biblische, pectorale Theolog, Lücke z. B., von der Gefühlsbasis, die Schleiermacher als die alleinige seiner Theologie vorgiebt, getäuscht, sich ernstlich für einen Anhänger dieses dialektischen, das Positive bis auf die Inconsequenz eines historischen Christus auflösenden Geistes halten kann! *) Bei Steudel hörten wir Einleitung in das A. Test. und Dogmatik. Es war aber wirklich in diesen Vorlesungen nicht auszuhalten. Steudel's schleppender, marternder und gemarterter Styl ist bekannt, und wir übten uns oft, ihm den Satz nachzusprechen: „o du, der du den die das Menschengeschlecht beglückende Religion verkündigenden Jesum in die Welt gesandt hast!"; nun denke man sich dazu eine geisterhohle, mit der Intention des innersten Gemüthes jede gleichgültigste Notiz, als hinge an ihr die Ewigkeit, herausquetschende Stimme, das immerwährende angstvoll fanatische Polemisiren, ein Hängen und Kleben bei jedem Schritte, so daß die Vorlesung gar nicht von der Stelle rückte: es war peinlich bis zum physischen Schmerze, ich hatte ein Gefühl, als heule ein Unglücklicher geknebelt mir in die Ohren und ich könne nicht helfen; ich hielt es über einen Monat aus, packte aber dann mein Manuscript zusammen und blieb weg. Steudel war auf rein menschlichen Gebieten ein vortrefflicher Charakter, aufrichtig, fest, zuverlässig, sogar in manchen Beziehungen liberal, gesellig und heiter. Jede Woche war eine Anzahl Studirender zu einem theologischen Kränz-

*) Den Teufel spürt das Völkchen nie,
Und wenn er sie beim Kragen hätte.

Mephistopheles.

chen in ſein Haus geladen, wo wir zwar durch unſere theologiſchen Geſpräche zu nichts Erkleckſichem kamen, da der in einem beſtimmten, gegenſätzlichen Standpunkte feſtgerannte Lehrer die Freiheit des Geiſtes nicht haben konnte, die Debatte von überlegener Höhe zu leiten, und ſich vergebens zerarbeitete, wir aber dem gaſtfreundlichen Manne um ſo mehr Thee wegtranken und Cigarren verrauchten. In dieſen Kränzchen trug Strauß mit großer Parrheſie, mit lauter, herriſcher Beredtſamkeit ſeine damaligen Ueberzeugungen vor, mit welchen Steudel, obwohl ſie das Poſitive keineswegs umſtoßen, ſondern vielmehr neu begründen und vertiefen ſollten, als verſtändiger Supranaturaliſt natürlich nicht zufrieden ſeyn konnte. Es iſt mir eine recht kluge Bemerkung von ihm im Gedächtniſſe; als Strauß bei dem Capitel der Wunder mit rhetoriſchem Feuer entwickelte, wie die Natur, da ſie ſelbſt nur ſtarrer Geiſt ſei, durch den Geiſt mehr und mehr erlöſt werden müſſe und dieſe Erlöſung eben durch das chriſtliche Princip und ſeine wunderthätige Kraft bewerkſtelligt werde, ſo warf er ihm ganz trocken hin: da müßte ja aber, da das Chriſtenthum ſchon ſo lange beſtehe, die Natur ſchon ganz erſtaunlich erlöſt ſein, wovon er nichts bemerke.

Strauß hat in der Charakteriſtik Juſt. Kerner's, die dieſe Jahrbb. enthielten, über die hier beſprochene Phaſe ſeiner Geiſtes-Entwickelung ſelbſt näheren Aufſchluß gegeben, ſo daß wir dieſelbe hier nicht ſowohl ausführlicher zu ſchildern, als vielmehr nur den Faden nachzuweiſen haben, wodurch ſie mit dem ſpäter gewonnenen reiferen Standpunkte zuſammenhängt.

Schon an ſich, ohne näheren Hinblick auf den Inhalt wird jeder Kenner des menſchlichen Geiſtes dieſe Entſchiedenheit einer

jugendlich feurigen Natur im Irrthum als einen Beweis von Kraft und Gesundheit erkennen. „Wer seinen Irrthum nur kostet, hält lange damit Haus, und freut sich dessen als eines seltenen Glücks, aber wer ihn ganz erschöpft, der muß ihn kennen lernen, wenn er nicht wahnsinnig ist", sagt Goethe, der Mann, der immer den Muth hatte, das, was er eben war, ganz zu sein, dadurch seine Irrthümer vollständig durchkostete, durchprüfte, auslebte, und verjüngt dastand, wenn er die Schlangenhaut abgeworfen. „Eine katholische Preisaufgabe, schreibt mir Strauß, die ich im J. 1828 ausarbeitete, war vielleicht der erste Wendepunkt (zur kritischen Richtung). Ich bewies exegetisch und naturphilosophisch mit voller Ueberzeugung die Auferstehung der Todten, und als ich das letzte Punctum machte, war mir's klar, daß an der ganzen Sache nichts sei." Hieraus sieht man ganz die Heilmethode einer gesunden Natur, sie leert den Kelch des Irrthums und ist mit dem letzten Tropfen geheilt. Um aber auf den Inhalt zu kommen, so wird insbesondere in dem Entwickelungsgange eines für ideale Gebiete, namentlich für die Philosophie bestimmten Geistes die Phase des poetisirenden Mysticismus nicht leicht fehlen, selbst Goethe hatte einmal diese Weltansicht, und sie ergiebt sich von selbst, wenn ein jugendlicher Geist den Banden der Reflexions-Kategorieen sich entreißt und eine Einheit sucht, in der er Alles begreifen kann. Im Feuer der Empfindung und Phantasie wird er über der Einheit die festen Grenzen, Gegensätze und Gesetze des Mannigfaltigen aus den Augen verlieren und geneigt sein, diese Einheit, statt daß er sie in der Totalität des geordneten Weltzusammenhanges findet, sich so vorzustellen, als könne sie beliebig an einzelnen Stellen diesen Zusammenhang durch-

brechen und ſeine Geſetze aufheben. Dies führt uns unmittelbar zur näheren Löſung unſerer oben geſtellten Aufgabe.

Wie verhält ſich denn jener Myſticismus zu der ſpeculativen Weltanſicht, welche der Straußiſchen Kritik zu Grunde liegt? Gemeinſam iſt beiden das Princip der Immanenz im Verhältniſſe Gottes zur Welt. Die Welt ſoll nicht neben Gott eine eigene in ihrem Kern ſelbſtändige Subſtanz und von Gott nur äußerlich geleitet (eine ganz unſinnige Vorſtellung), ſondern in allen ihren Adern vom göttlichen Geiſte durchdrungen ſein. So wollen beide dem Gehalte nach daſſelbe, aber verſchieden iſt ihre Form. Der Myſtiker gelangt zu ſeinem Princip nicht auf dem Wege des vermittelnden Denkens, ſondern aus der Verzückung des Gefühls entwickeln ſich in ihm Phantaſiebilder, in denen er ſich jenes Princips gewaltſam zu bemächtigen und es bis zur geheimnißvollen Vermählung in ſich herüberzuziehen glaubt. Auch der Philoſoph iſt überzeugt, daß, wenn er die Idee denkt, ſie ſich ſelbſt in ihm denkt, aber bei dem Myſtiker nimmt die Ueberzeugung, daß das Abſolute im ſubjectiven Geiſte dadurch eben, daß er es zu faſſen fähig iſt, gegenwärtig ſei, ſogleich eine ſinnliche Färbung, weil er von vornherein ſeinen Gegenſtand mit dem ſchwelgeriſchen Gefühle und der traumartigen Phantaſie anfaßt. Hieraus fließt nun ſogleich eine falſche Weiſe, ſich jene Immanenz Gottes in der Welt vorzuſtellen. Sinnlich, wie er iſt, ſtellt er ſich die höchſte Idee ſelbſt und ihre Momente in anthropomorphiſchen Formen vor; ſo aufgefaßt wird aber ihr Verhältniß zur Welt im Widerſpruch mit der Vorausſetzung wieder ein Aeußerliches, die Scheidewand der Materie iſt, da Gott ſelbſt mit Materie behaftet iſt, zwiſchen beiden, und wo ſie zuſammengehen ſollen, braucht es daher

eine ausdrückliche Durchbrechung dieſer Scheidewand. Statt daß die Welt ganz und immer in Gott aufgehoben wäre, wird nun die Einheit derſelben mit Gott wieder zu vereinzelten Thatſachen: auf einzelnen Punkten, in einzelnen Zeiten bricht die ganze Idee auf einmal in den Weltzuſammenhang herein, ſo daß deſſen feſte Geſetze aufgelöſt werden, deſſen allſeitig bedingter Nexus zerreißt. Es ſoll Stellen geben, wo ſich Gott ſpecifiſch anders, als auf allen andern und ſo, daß eine einzelne begrenzte Erſcheinung zugleich ganz das Abſolute iſt, in der Welt offenbart. Ein ſolcher Punkt war der Eintritt des Chriſtenthums in die Welt. Der Supranaturalismus, eine ſeltſame Verſetzung myſtiſcher Ueberbleibſel mit dem platten Verſtande der Aufklärung, beſchränkt die außerordentliche Offenbarung Gottes faſt allein auf dieſen Punkt. Der conſequente Myſtiker aber kann nie wiſſen, ob nicht im nächſten Augenblicke etwas Aehnliches geſchieht, und ſo giebt es für dieſe Weltbetrachtung in der natürlichen Ordnung der Dinge eigentlich nichts Feſtes; der Weltzuſammenhang iſt nur eine durchſichtige Hülle, die jeden Augenblick einſinken kann, ein dünner Vorhang, durch deſſen blöde Stellen man geiſterhafte Lichter wandeln ſieht, eine Verlarvung, die jeden Moment ihre Puppe ſprengen kann, Alles taumelt, Alles geht in einander über. Der Myſtiker würde ſich nicht wundern, wenn heute Tannzapfen an einer Rebe, Trauben auf einer Tanne wüchſen, Alles iſt möglich, die Natur iſt ein verwünſchter Prinz, der jede Secunde ſein Zaubergewand abzuwerfen im Begriffe ſteht: kurz die ganze Weltanſicht iſt phantaſtiſch. Nun iſt leicht einzuſehen: Strauß durfte dieſe myſtiſche und ebendaher phantaſtiſche Form, die ſpeculative Wahrheit aufzufaſſen, nur fallen laſſen, und den reinen Kern

der Wahrheit, der in der grotesken Schale liegt, mit klarem Denken auffaſſen, ſo war er — zunächſt ſpeculativer Philoſoph. Hat man denn vergeſſen, daß die neue Philoſophie bei alten Myſtikern, bei Jak. Böhme namentlich, in die Schule gegangen iſt? Aber nicht nur dies; Strauß hatte dann für ſeinen ſpäteren kritiſchen Standpunkt das Feld bereits gewonnen. Denn wenn die ſpeculative Philoſophie den Begriff der Immanenz auf den Weltzuſammenhang offenbar nur ſo anwenden darf, daß das Ganze deſſelben in Gott ruht, ſo iſt ja eben hiemit gegeben, daß kein einzelner Punkt in dieſem Ganzen ſich bis zu einer ſolchen unmittelbaren Identität mit dem Abſoluten von allen übrigen Punkten iſoliren darf, durch welche die allſeitige Bedingtheit und Vermittelung des Weltzuſammenhanges abgeriſſen wird. Nur was niemals war, kann immer ſein. Dies iſt nun freilich die Streitfrage zwiſchen Strauß und den norddeutſchen Schülern Hegels, denen eben hiemit vorgeworfen wird, daß in ihre Speculation ein Stück Supranaturalismus ſich verirrt habe. Das mag denn Strauß durchkämpfen, dieſe Charakteriſtik ſoll keine Abhandlung ſein. Ich kann es hier nur als Behauptung hinſtellen: die Straußiſche Kritik iſt ſo wenig nur negativ, daß ſie vielmehr nichts als eine conſequente Durchführung des ächt poſitiven Princips der Immanenz Gottes in der Welt iſt. Strauß ſagt: Je feſter behauptet wird, daß Gott an einzelnen Punkten auf abſonderliche Weiſe in der Welt ſich gegenwärtig zeigt, deſto äußerlicher iſt das Verhältniß der ganzen Welt zu ihm aufgefaßt, deſto mehr entzieht er ſich ihr auf allen andern Punkten. Gerade ein innigeres Verhältniß zwiſchen Gott und Welt will ſeine Kritik beweiſen, als welches ſeine Gegner behaupten. Der An-

ſicht, daß Gott in dem Grade vollkommener ſich offenbare, in welchem er den Weltzuſammenhang durchlöchert (und eine Durchlöcherung iſt und bleibt es, wenn ein Individuum zugleich unmittelbar das Abſolute ſein, wenn Waſſer in Wein verwandelt werden, der Todte nicht todt, der Körper ohne die Geſetze der Dichtigkeit und Schwere ſein ſoll, mag man von beſchleunigten Naturproceſſen, von Durchbruch des abſoluten Naturgeſetzes durch das beſtimmte Naturgeſetz, d. h. von der Möglichkeit, daß Gott außer Birnen, Aepfeln und allem andern Obſte auch einmal den reinen Gattungsbegriff Obſt könnte wachſen laſſen, u. dgl. reden ſo viel man will), — dieſer Anſicht liegt die ſtille Vorausſetzung zu Grunde, daß die göttliche Einwirkung und der gewöhnliche Lauf der Dinge nicht zuſammen beſtehen könne. Die Welt wird alſo für gottverlaſſen in allen den Zeiten erklärt, wo keine ſolche Durchlöcherung zu bemerken iſt, und es wäre leicht, den Vorwurf der Irreligioſität auf die Gegner der Kritik zurückzuſchleudern, wenn man ſo unedel ſein wollte, den Kampf in das Gebiet der Gewiſſensfragen hinüberzuſpielen, wie ſie es thun. Strauß kämpft nicht gegen, ſondern für die wohlverſtandenen Intereſſen der Religion; Strauß will nicht weniger, ſondern mehr Gott, als das ſupranaturaliſtiſche (nebſt dem ſupranaturaliſtiſch-Hegelſchen) und das rationaliſtiſche Chriſtenthum hat; er will Gott im Geiſte und der Wahrheit verehrt wiſſen, nicht im Buchſtaben, nicht im einzelnen Factum und Individuum.

Inzwiſchen ſo gewiß nach meiner Ueberzeugung die ſpeculative Philoſophie dieſe kritiſche Conſequenz in ſich ſchließt, ſo wenig

hatte damals noch irgend jemand dieſelbe gezogen. Wirklich ſcheint die Erfahrung zu beweiſen, daß, um ſie zu ziehen, außer dem philoſophiſchen Höheſinn noch ein weiteres Organ erforderlich ſei, ein Talent des Zweifels, eine Stimmung, die Dinge geſund realiſtiſch anzuſehen und mit hellem Auge ihren einfach geſetzmäßigen Bedingungen zu folgen und ſich keinen Hokuspokus vormachen zu laſſen oder ſelbſt vorzumachen. Dieſes Talent, dieſe Stimmung liegt, wie ich oben dargethan zu haben glaube, im ſchwäbiſchen Naturell mehr als in dem zur abſtracten Formel hinneigenden nordiſchen, und ſo bin ich denn der Meinung, daß die ſpeculative Philoſophie in ihrer Wanderung von Süden (wo ihre Schöpfer geboren ſind) nach Norden und von da zurück nach Süden einen glücklichen Entwickelungsgang zeige. Ohne die Pflege der nordiſchen Vielſeitigkeit und Beweglichkeit hätte ſie ihr Princip auszuſprechen gar nicht den gehörigen Raum gefunden, ihre Rückwanderung nach Süden aber iſt ein weſentliches Moment für die freie, unbefangene Anwendung ihres Princips und Hineinführung in poſitive Gebiete, wie ſie denn dieſe durch Strauß zunächſt in der Theologie gefunden hat. Ich kann von ihm gerade aus derjenigen Zeit, wo er noch bis über die Ohren in Schelling, Böhme, dem Somnambulismus ſtack, einen Zug anführen, worin jenes Talent ſich ausſprach. Wir hörten Synopſe bei D. Kern, der von Blaubeuren, wo er früher unſer Lehrer war, zugleich mit ſeinem Collegen Baur inzwiſchen nach Tübingen berufen worden war. Er hatte ſeinen früheren Kantiſchen Standpunkt verlaſſen und aus der neueren Speculation ſich Vieles zu eigen gemacht, doch ohne ſich für die Principien und eine kühnere Anwendung derſelben zu entſcheiden. Als wir eines Abends von ſeinen Be-

mühungen ſprachen, in eine neuteſtamentliche Erzählung, die offenbar einer kritiſchen Sichtung bedurfte, exegetiſch einen Sinn zu bringen, ſagte Strauß, er habe nicht begriffen, wie er ſich ſo viele Mühe habe geben können, die Sache ſei offenbar falſch erzählt. Mich frappirte dieſe Bemerkung, ich ſchlug mich in Gedanken vor die Stirn und ſagte mir: das iſt doch ſo einfach und du biſt nicht darauf gekommen. Ich war eben kein Anhänger des ſtrengen Inſpirationsbegriffes, aber ſo zwingend und betäubend iſt der Bann verbreiteter Vorurtheile, daß ich eben auch meinte, in jedem andern Codex ſei eine offenbar ſinnwidrige Stelle aus menſchlichem Verſehen abzuleiten, hier aber ſei der Buchſtabe feſt, es ſtehe einmal da und man müſſe anders helfen. Aber Strauß, der Enthuſiaſt, der Myſtiker, war nun doch auf den Sprung gekommen.

Um jedoch dieſes kritiſche Talent ſich ſelbſt zum Bewußtſein und zur conſequenten Ausbildung zu bringen, bedurfte es freilich ganz neuer Fermente, die ſeine bisherige Weltanſicht erſt an der Wurzel auflockern ſollten. Hegel konnte nicht das nächſte ſein, auf ihn aufmerkſam zu werden, fehlten noch die Bedingungen; wir wußten von Marheinecke, aber der ſtand noch ſo hieroglyphiſch vor uns, daß ihm keine Handhabe abzugewinnen war, und hätten wir ihn geleſen, ſo war von ihm, der die kritiſchen Conſequenzen der Speculation nur auf wenigen Nebenpunkten geltend gemacht hat, nicht zu erwarten, daß er den ſkeptiſchen Funken in die jugendlichen Illuſionen werfe. Aber der Rationalismus? Röhr? Wegſcheider? Paulus? Dieſe Richtung verachteten wir ganz unendlich, ſie war uns der Inbegriff aller abgetretenen Plattheit, etwas Geiſt- und Gottverlaſſenes. Wie

konnte es auch anders sein? Wir hatten volles Recht, die Metaphysik des Rationalismus, der das Verhältniß Gottes zur Welt zu dem hohlen Begriffe einer Lenkung und Leitung verdünnt und hiemit keine bessere Gotteslehre, als Epikur, aufzuweisen hat, total zu verwerfen. Daß er aber auf dem Felde der Empirie und überall, wo es sich darum handelt, den Causalitätszusammenhang innerhalb seiner selbst, nicht die Beziehung seiner Totalität auf das Absolute zu betrachten, sein gutes Recht habe, dies einzusehen lag uns erfahrungslosen Menschen, die keine Einsicht von dem Werthe des Verstandes hatten, sondern ihn neben seiner höheren Schwester, der Vernunft, gar nicht zu Worte kommen ließen, allzu fern.

Wir hörten nun auch bei unserem früheren Lehrer Baur theologische Vorlesungen, zunächst Dogmengeschichte, Kirchengeschichte, Symbolik. In diesen Gebieten war es jedoch nicht sowohl Aufgabe, über das erste Glied, als vielmehr über den Zusammenhang der weiteren Glieder in der Kette der Geschichtsentwickelung des Dogma und der Kirche uns aufzuklären; wir erhielten den wohlgeordneten Stoff in geistvollen philosophischen Perspectiven, ohne über den Anfangspunkt geschichtlich klar zu werden: auch wüßte ich nicht zu sagen, ob unser Lehrer sich damals selbst schon den unbefangenen kritischen Standpunkt zu voller Klarheit gebracht hatte, durch den er jetzt als ein Kleinod geistiger Freiheit an unserer Universität glänzt. Erst später, als wir Apostelgeschichte und Korintherbriefe bei ihm hörten, erhielten wir die ersten Proben kritischer Schärfe von einem Katheder.

Den ersten Anstoß, aus jener enthusiastisch unkritischen Stimmung den Schritt zur Vermittelung der Vernunftideen durch ver-

ſtändige Dialektik zu thun, gab vielmehr Schleiermacher. Ihm konnte man ſich mit Vertrauen nähern, denn man kannte ſeine metaphyſiſchen Principien, man wußte, daß man hier keinem Reflexionsdualismus begegne; man hatte diejenigen Schriften, in denen Schleiermacher's Weltanſicht ſich rhetoriſch ausſpricht, die Reden und die Monologen, noch bona fide mit Schelling'ſchem Enthuſiasmus geleſen; aber nun ging es an die Dogmatik, und Strauß widmete zugleich der Kritik der Sittenlehre ein fleißiges Studium. In beiden Werken tritt das dialektiſch-kritiſche Element, obwohl dort mit bedeutendem Hange zu liſtiger Verheimlichung, hier offenbarer und wiſſenſchaftlicher, ſcharf genug hervor, um einem hellen Kopfe auch in die feſteſte Verſchanzung ſeiner Illuſionen Ein für alle Mal die Breſche des Zweifels zu ſchießen. Mag Schleiermacher das Reſultat aus ſeinen dialektiſchen Schlußketten ziehen oder nicht, mag der Leſer ſogleich merken, wo hinaus es bei ihm mit dem Poſitiven in der Religion will, oder nicht: der Keil der Kritik, der Pfeil des Zweifels ſteckt einmal mit doppeltem Widerhaken im Herzen. Nun iſt es aber höchſt intereſſant, Schleiermacher's Dialektik mit der Hegel'ſchen zu vergleichen; das dialektiſche Moment verhält ſich bei beiden zu den Principien ſowohl, als zu den Reſultaten auf eine total verſchiedene Weiſe, ein Unterſchied, der am klarſten vorliegt, wenn man Schleiermacher's Dogmatik mit Hegel vergleicht.

Während bei Hegel die Dialektik ein weſentlich eingreifendes Moment iſt, ohne welches die philoſophiſchen Reſultate gar nicht gefunden werden, verhält ſie ſich bei Schleiermacher ſo, daß die philoſophiſchen Grundanſichten, von dem Verfaſſer ſelbſt offenbar

auf einem andern Wege gefunden, durch eine Art Sokratiſcher Katechiſation, die er mit dem Leſer vornimmt, dieſem beigebracht und auf das Poſitive der chriſtlichen Lehre bis zur theilweiſen, jedoch immer wieder koboldartig verheimlichten, Auflöſung deſſelben in allgemeine Wahrheiten angewandt werden; dort iſt die Dialektik die Seele des ganzen Proceſſes, hier der Proceß, durch den die Grundanſicht gefunden wurde, verſchwiegen, und die Dialektik kommt dann als Lehrmittel hinzu, um dem Lernenden, dem man eigentlich gar nicht geſteht, daß hier Philoſophie getrieben werde, dem vielmehr das bloße Gefühl als der einzige Ueberzeugungsgrund genannt wird, die dem Ganzen zu Grunde liegende philoſophiſche Weltanſchauung zuzuführen. Darum iſt auch die Art dieſer Dialektik eine ganz andere, als die der Hegel'ſchen. Die Hegel'ſche Dialektik iſt die Negation des verſtändigen Moments, das die Begriffe entzweit, fixirt und iſolirt; ſie beweiſt, daß die Entgegengeſetzten identiſch ſeien und ſich in eine höhere Einheit auflöſen. Schleiermacher verfährt auf ähnliche Weiſe; er ſetzt ein Dilemma, ein Entweder Oder, und beweiſt, daß weder die Theſe, noch die Antitheſe ohne Widerſpruch denkbar ſei, wodurch er zur Annahme eines Dritten zu nöthigen ſucht. Nun iſt aber jenes Dilemma ſelbſt ein ganz anderes, als ein auf dem Wege logiſcher Entwickelung gefundener Gegenſatz verſtändig abſtracter Momente, wie z. B. Kraft und Aeußerung, Urſache und Wirkung bei Hegel; es werden vielmehr ohne eigentliche innere Nothwendigkeit zwei Fälle angenommen und dann nachgewieſen, daß beide nicht denkbar ſeien, ſondern nur ein dritter. Der Leſer wird dadurch nicht überzeugt, weil er ſich auch noch andere Fälle denken kann, er ſchlüpft aus dem Dilemma

hinaus und läßt den Lehrer ſtehen; er hat das Gefühl, daß er wie ein Schüler behandelt ſei, den der Meiſter, der das Letzte ſeiner Ueberzeugung und das Erſte — den Weg nämlich, worauf er ſie gewonnen — in petto behält, ſeine irrigen Vorſtellungen auszuſprechen veranlaßt, dann an den geſetzten Irrthum anknüpfend ihn dahin führt, wo er ſchon vorher auf kürzerer Linie angekommen war. Dies reizt den Leſer, der ſchon philoſophiſche Bildung und offenen Kopf genug hat, um zu merken, wo Alles hinaus will, er will nicht in der Kinderlehre ſtehen; den Eigenſinn des harten Kopfes vermag es aber auch nicht zu brechen, dieſer ſagt ebenfalls: da ich jene dilemmatiſch geſetzten Fälle doch nicht ſelbſt ausgeſprochen habe, ſondern du mir ſie präſentirſt, ſo brauche ich deiner Beweisführung auch nicht zu folgen. Man leſe z. B. die Lehre von den Eigenſchaften Gottes; es iſt nichts Anderes, als ein Sokratiſcher Verſuch, den Leſer auf den Standpunkt Spinoza's zu führen, der aber ohne alle überzeugende Kraft für denjenigen iſt, dem dieſer Standpunkt vorher ganz fremd war. Iſt nun dieſer Weg der Liſt offenbar da nicht der rechte, wo es ſich um philoſophiſche Begriffe handelt, ſo iſt er dagegen ganz am rechten Platze, wo es darauf ankommt, eine poſitive religiöſe Vorſtellung, die ſich vor der Vernunft nicht halten läßt, ſei ihr Inhalt nun eine Perſon, oder ein Ding, oder ein Factum, ad absurdum zu führen. Z. B. der Leſer glaubt an einen Teufel; jetzt iſt nicht die Zeit, aus den Tiefen der Metaphyſik zu deduciren, wie dieſe Vorſtellung mit dem richtigen Begriffe Gottes und ſeiner Weltregierung, ſo wie der menſchlichen Subjectivität unvereinbar ſei; denn der Leſer iſt kein Philoſoph, er iſt ein Kind. Man knüpft alſo unmittelbar an die einmal gegebene Vorſtellung

an, nöthigt ihn zu dem Verſuche, ſie zu vollziehen, und beweiſt ihm, daß dieſer mißlingen muß, weil er auf Widerſprüche führt. Wer freilich gar kein Talent zum Zweifel hat, wer einmal entſchloſſen iſt, zu glauben, daß Gott ein ſilbernes Eiſen machen könne, der wird ſich auch auf ſolchen Punkten nicht durch jene Methode belehren laſſen, wer aber jenes Talent hat, auf den wird ſie ſicher wirken, wenn auch nur ſo, daß er denkt: wenn ich Vorſtellungen, die mir hier als ſo ſehr ſich ſelbſt widerſprechend nachgewieſen werden, überhaupt hegen konnte, ſo muß das Uebel tiefer liegen, und ich muß meine ganze Metaphyſik umbilden.

Dieſe Dialektik war es denn, welche Strauß, noch ehe er die Hegel'ſche kannte, auf den Weg der Kritik, der Skepſis führte und eine große Revolution in ihm hervorbrachte. Man wird finden, daß ſie die Methode iſt, in welcher ſein Leben Jeſu zu Werke geht. Wie Schleiermacher verſchweigt er (bis zur Schlußabhandlung) ſeine metaphyſiſchen Principien, wie aus denſelben die Verwerfung des Wunders folgt und wie ſie die treibende Seele ſeiner ganzen Kritik ſind. Er ſetzt je zwei Fälle, er ſagt zu dem Leſer: denke dir die Sache ſupranaturaliſtiſch — es geht nicht, rationaliſtiſch — es geht nicht, alſo wird keine Begebenheit, ſondern ein Mythus erzählt. Nur vorübergehend berührt er, wenn er die ſupranaturaliſtiſche Erklärung in ihren Widerſprüchen nachgewieſen hat, den letzten Grund, er ſagt: dies oder das wird aber Jeder, der ſich gegen die philoſophiſchen Fortſchritte ſeiner Zeit nicht verſchloſſen hat, undenkbar finden, u. dgl. Eben darum überzeugt er diejenigen nicht, die im Supranaturalismus oder Rationalismus feſtgerannt ſind, am wenigſten die Erſteren, denen das Talent des Zweifels am meiſten abgeht; ſie denken

eben: wo ſteht denn geſchrieben, daß jene Zeitphiloſophie die wahre iſt? Um die ihrer Anſicht nachgewieſenen Widerſprüche kümmern ſie ſich nicht, ſie hören den Gegner gar nicht an, denn ihnen fehlt das logiſche Trommelfell, ſie ſind dickhörig, taub, taubſtumm oder ſtaubdumm; haſt du ihnen bewieſen, daß dieſes oder jenes ſich nicht denken laſſe, daß es alſo auch nicht ſein könne, ſo ſagen ſie: ja wie es iſt, weiß ich nicht, ich kann es nicht deutlich denken, darum kann es aber doch ſein; Alles, weil ſie kein Zutrauen zur Logik, zum Denken haben. Das iſt nun einmal ihr Geſchmack, man kann ihnen denſelben nicht nehmen, nur ſollten ſie dann überhaupt auch alles Reden aufgeben, denn ſie haben noch keine Sylbe geſprochen, ſo haben ſie ſchon factiſch anerkannt, daß ſie zum Denken ein Zutrauen haben. Iſt demnach mit dieſem Publikum ſchlechterdings nichts anzufangen, ſo iſt darum jene Methode keineswegs zu verwerfen, ſondern vielmehr die einzig mögliche auf dem Felde religiöſer Geſchichte. Ueberzeugt ſie den Tauben nicht, ſo iſt damit nichts gegen ſie bewieſen, denn dieſer hat ihre Gründe nicht angehört; aber ſie überzeugt denjenigen, der philoſophiſchen Kopf hat und nur noch nicht klar, noch in der Form des Vorſtellens befangen iſt. Er darf nicht zurückgeſchreckt werden, denn er hängt noch an Autoritäten, an Vorausſetzungen, die ihm heilig ſind. Hätte Schleiermacher vorneherein geſtanden: hier wird philoſophirt, hier geht es dem Poſitiven an's Leben, ſo hätten die Theologen geſagt: gut, wir laſſen dich ſtehen, dann philoſophire immerhin zu. Er mußte die Liſt gebrauchen, ſeine Principien zu verhüllen, er mußte ſchmuggeln und wahrlich, er hat brav geſchmuggelt: Wie mancher theologiſche Zollbeamte der Orthodoxie macht nun, ohne

daß er's weiß und merkt, den eigenen Salat mit geſchmuggeltem Schleiermacher'ſchen Eſſig an und heilt ſich ſeine Warzen mit ſeinem Höllenſteine weg! Ebenſo hätte man Strauß geradezu ſtehen laſſen, hätte er mit dem offenen Bekenntniſſe angefangen, daß es ein Mißtrauen der Vernunft gegen das Wunderbare ſei, was ſeine Kritik als bewegende Seele leite *). Ich glaube jedoch nicht, daß dies Verfahren aus einer vollkommen deutlichen Abſicht liſtigen Verbergens hervorging, eben ſo wenig als bei Schleiermacher. Es iſt, was Goethe ſeinen realiſtiſchen Tick nannte, als Schiller meinte, er ſollte am Schluſſe ſeiner Lehrjahre Meiſters die Grundidee des Ganzen andeuten, und er ſich hierzu ganz ungeſchickt zu fühlen geſtand. Strauß tritt freilich ganz anders und weit freier als Schleiermacher auf, das Ganze iſt kühn genug, aber in der Ausführung leitet ihn doch auch dieſer Inſtinct der Liſt, die ihre Abſichten nicht ganz geſteht.

Auch in den Kritiken, welche Strauß in die berliner Jahrbb. gegeben hat, wo ſie zum Gegenſtande hatten, außerordentliche Erſcheinungen von dem Phantaſtiſchen, womit ſie das Vorurtheil umgeben hat, zu reinigen, wie namentlich Thatſachen des Somnambulismus und Beſeſſenſeins, wird man die Schleiermacher'ſche Dialektik wiedererkennen. Die erſte Arbeit aber, in welcher ſich der Wendepunkt in ſeiner Weltanſicht zu erkennen gab, und welche

*) Die Witzigen, welche Strauß durch „Beweiſe, daß D. Luther nie exiſtirt habe" u. dergl. zu parodiren glauben, vergeſſen, daß von D. Luther nirgends erzählt wird, er habe Wein aus Waſſer, d. h. er habe ein hölzernes Eiſen gemacht, und daß Strauß nicht die Exiſtenz Jeſu, ſondern nur das hölzerne Eiſen bezweifelt.

Aelt. Anm.

ebenfalls bereits jene dilemmatiſche Taktik ganz am rechten Orte anwandte, war eine Kritik der Seherin von Prevorſt im Heſperus, worin die wichtigſten pſychiſchen Facta des Somnambulismus keineswegs geläugnet, aber die Geiſtererſcheinungen als objective dialektiſch aufgelöſt und auf traumartig dramatiſirende Viſion reducirt wurden (vergl. ſ. eig. Aeuß. in dieſen Jahrbb. Nr. 4, S. 26).

So vorbereitet trat Strauß an die Hegel'ſche Philoſophie. Hier mußte das Privatſtudium Alles thun, denn vom öffentlichen Unterrichte hatte man keine Anleitung und Hilfe zu erwarten. Ein entſchiedener Anhänger des Syſtems war Repetent Schneckenburger, jetzt Profeſſor in Bern, damals vor Kurzem von Berlin zurückgekehrt. Allein der haſtig vorgetragene Auszug aus Hegel, den er in ſeiner Vorleſung über die Geſchichte des Verhältniſſes zwiſchen der neueren Philoſophie und der Theologie gab, half uns eben wenig vom Orte. Hegel's Formeln waren uns nicht neu mehr, wir wollten ſie aber im Zuſammenhange begreifen lernen. Strauß war, kann man ſagen, dieſer Philoſophie entgegengereift, und es erging uns Uebrigen, die wir mehr oder minder denſelben Bildungsgang gemacht hatten, ebenſo. Ich erinnere mich noch genau jener Zeit, und wie mir zu Muthe war; ich hatte durch das, was ich vereinzelt von Hegel's Syſteme gehört und geleſen, eine Ahnung ſeines Inhaltes und dabei das Gefühl, dieſe Philoſophie müſſe meinen geiſtigen Bedürfniſſen entſprechen; ſie verſprach mir Alles, was Schelling hatte, in tiefer begründeter Form zu geben, wodurch der abſolute Zweifel, der, nicht ſo widerſprechend als es vielleicht ſcheint, neben der Begeiſterung für Schelling fortdauerte, in ſein Recht eingeſetzt

und eben dadurch über ſich ſelbſt erhoben werden ſollte. Strauß begann die Phänomenologie gemeinſchaftlich mit einigen Freunden zu leſen und ſetzte dieſe Lectüre bis zum Abgange von der Univerſität im Herbſt 1830 fort. Im Sommer 1830 ward Marheineke's Dogmatik vorgenommen; aber hier zeigte ſich bereits, daß man den Meiſter mit ganz andern Augen leſe, als dieſer und andere norddeutſche Schüler. Diejenigen Stellen in der Phänomenologie, welche die Perſon Jeſu betreffen, hatte Strauß — ſo ſehr war ihm durch die Schleiermacher'ſche Dialektik, obwohl ſie gerade in dieſem Punkte den eigenen Principien ungetreu iſt, das Auge geſchärft worden — im liberalen Sinne verſtanden. Strauß hat nach den Aeußerungen ſeiner dritten Streitſchrift hierüber ſeine Anſicht geändert; ich glaube aber noch jetzt, daß Mehreres namentlich in dem Abſchnitte vom unglücklichen Bewußtſein deutlich genug für die mythiſche Auffaſſung ſpricht, während allerdings in der Religionsphiloſophie ein ſichtbares, bis zur Confuſion gehendes Schwanken, das vielleicht zum Theil auf Rechnung der Compoſition des Buches aus nachgeſchriebenen Heften kommt, zu bemerken iſt. — Uebrigens hat ſich Strauß an derſelben Stelle (dritte Streitſchr. S. 57 ff.) ſelbſt darüber ausgeſprochen, wie ihm von Anfang an der von Hegel feſtgeſetzte Unterſchied zwiſchen Vorſtellung und Begriff eine ganz andere Behandlung der Lebensgeſchichte Jeſu, des Poſitiven überhaupt zu bedingen ſchien, als welche Marheineke, Göſchel und Andere für nothwendig halten. Mit Marheineke, ſo hoch wir die großen Verdienſte dieſes achtungswerthen Theologen ſchätzten, konnten wir in dieſen Punkten gar nicht übereinſtimmen. Ein Verfahren, wie das ſeinige, war ganz gegen unſere ſchwäbiſche

Natur. Statt daß in die überlieferten schweren Massen der Dogmatik der Begriff als ein flüssiger Geist schonend eingeführt wird, rückt er in geschlossenen Keilen schwerer Kavallerie an und haut geradezu ein; Alles oben herunter aus metaphysischer Höhe, nirgends der Stoff durchdrungen, ein kolbiger, gestiefelter Formalismus, eine klappernde Begriffsmühle, bei der Einem Hören und Sehen vergeht.

Es handelt sich hier überhaupt um einen wichtigen Punkt, nämlich um die Art, auf die sich der Philosoph in Gebieten, wo gewisse Vorurtheile durch die Autorität der Zeiten sich befestigt haben, verhalten soll. Der philosophische Begriff ist, als „die ungeheuere Abbreviatur der Dinge", von einer solchen Weite und Allgemeinheit, daß man mit seiner Anwendung auf ein bestimmtes Gegebene sehr behutsam sein muß, wenn man nicht Gefahr laufen will, sich die Blöße zu geben, daß man etwas als wahr und vernünftig deducire, was sich nachher auf empirischem Wege als unwahr ergeben kann. Ich wünschte Solchen, wie H. Lic. Baur; daß einmal die Kunde von einem wunderbaren Vorgange sich verbreitete, der in ihre Wundertheorie vortrefflich zu passen schiene, daß sie dann mit ihrer ganzen formalistischen Fertigkeit denselben als absolut vernünftig und nothwendig deducirten, nachher aber erführen, es sei nichts an der Sache. Doch eine solche Beschämung haben sie nicht zu befürchten, sie verhalten sich zur Gegenwart kritisch wie andere Kinder des Jahrhunderts, sie reden nur von Wundern, die vor Olims Zeiten geschehen sein sollen; da lebt freilich Keiner, der zugesehen hätte und ihnen beweisen könnte, daß sie in den Wind sprechen. Um sich aber den Rücken besser zu decken, wird der Behutsame in solchen Gebieten einen andern

Weg gehen. Der Speculation muß hier offenbar ein gesunder Realismus, eine unbefangene Anschauungsgabe zur Seite gehen, die sich zunächst von dem behaupteten sinnlichen Vorgange ein deutliches Bild zu machen sucht, das sich ohne Widersprüche vollziehen läßt. Es mag sich z. B. mit der philosophischen Deducirbarkeit der wunderbaren Speisung verhalten wie es will, es wird doch behauptet, die Sache sei geschehen. Ist sie geschehen, so muß man sich von dem Vorgange eine detaillirte Vorstellung machen können, und läßt sich diese nicht ohne Widerspruch gegen alle Gesetze des Geschehens vollziehen, so hebt sie sich auf. Hebt sich die Vorstellung auf, so hebt sich auch die Sache auf (als Geschichte nämlich; die darin niedergelegte Idee ist auf anderem Wege zu retten). Dieser Realismus setzt freilich, wenn Einer den Muth haben soll, ihn auf verjährte religiöse Vorstellungen anzuwenden, eine tiefere Skepsis voraus, den Muth der Wahrheit, der sich vorneherein nicht durch Autoritäten und althergebrachte Kategorieen imponiren läßt; dieser tiefere Skepticismus und jener sinnlich frische Realismus müssen zusammenwirken, und sie wirken in Strauß zusammen.

Im Herbst 1830 verließen wir die Universität; Strauß wurde Vicar und setzte die Hegel'schen Studien eifrig fort. Wie fest bereits damals seine Ueberzeugung im Hauptpunkte war, beweist eine höchst interessante Correspondenz zwischen ihm und einem Freunde, die durch seine Güte mir mitgetheilt eben vor mir liegt. Rührend ist es, zu lesen, mit welchem heiteren Vertrauen in die alleinseligmachende Kraft der Wahrheit hier Strauß die Besorgnisse und Scrupel des Freundes beschwichtigt, der sich durch die Kluft, die seine wissenschaftliche Ueberzeugung zwischen

ihm und dem Glauben der Gemeinde zieht, bekümmert fühlt, wie klar er ihm darthut, daß es keine Unredlichkeit sei, wenn der Geistliche in der Sprache der Vorstellung rede und unvermerkt in die Bilder, die dem bloß Glaubenden vorschweben, die tieferen Ideen des Wissenden hineinleite. Wie bitter ist dieses Vertrauen auf eine allmälige Versöhnung beider Standpunkte getäuscht worden!

Im Sommer 1831 wurde Strauß als Verweser eines Professorats am Seminar zu Maulbronn angestellt, und die Behörde bewies durch die Berufung eines so jungen Mannes auf diesen Posten, wie viel sie auf ihn baute. Inzwischen vermochte er dem Verlangen, Hegel selbst zu hören und seine wissenschaftliche Bildung überhaupt von Amtsgeschäften frei an einem großen Sammelplatze der Wissenschaft zu vollenden, nicht länger zu widerstehen, und reiste im November desselben Jahres trotz der Cholera nach Berlin. Sein innigster Wunsch sollte ihm nicht erfüllt werden; er hatte eben die ersten Vorlesungen von ihm gehört und die persönliche Bekanntschaft des großen Mannes gemacht, als er aus Schleiermacher's Munde die schmerzliche Nachricht erhielt, daß der verehrte Meister ein Opfer der Cholera geworden. Sprachlos entfernte er sich: „der große Schleiermacher, schreibt er einem Freunde, war mir in diesem Augenblicke unbedeutend, wenn ich ihn an diesem Verluste maß", und bald stand er im Innersten erschüttert, unschlüssig, ob er nun länger in Berlin weilen solle, an seinem Grabe. Doch überwand die Erwägung, daß Hegel in Berlin zwar gestorben, aber nicht ausgestorben sei, seine Unschlüssigkeit, und nun sammelte er mit brennendem Wissensdurste die Schätze der Intelligenz ein, die diese blühende Universität, damals noch

der wiſſenſchaftliche Stolz Deutſchlands, in näherem oder entfernterem Zuſammenhange mit ſeiner Richtung ihm darbot. Welchen Eindruck Schleiermacher auf ihn machte, wie der ſchon früher gefaßte Gedanke, das Leben Jeſu im Geiſte der Stellung, die er ſich zur Hegel'ſchen Philoſophie gegeben, zunächſt für eine Vorleſung zu bearbeiten, zum beſtimmten Plane wurde, und worin dieſer Plan von der ſpäteren Ausführung abwich, hat Strauß ſelbſt (3te Streitſchrift S. 59 u. 60) erzählt. Das Bedenkliche der Unternehmung verhehlte er ſich ſchon damals nicht. „Aber, ſagſt du," ſchreibt er aus Berlin an ſeinen Freund, nachdem er ihm ſeinen Plan auseinander geſetzt hat: „dieß willſt du in Tübingen leſen? Und du glaubſt nicht, daß dir der Hörſal geſchloſſen wird? Ja es iſt wohl ſo etwas möglich, und ich bin oft recht traurig, daß Alles, was ich in der Theologie thun möchte, ſolche halsbrechende Arbeit iſt. Aber ich kann es nicht ändern; auf irgend eine Weiſe muß dieſer Stoff aus mir herausgeſtaltet werden. Wir wollen es einſtweilen Gott befehlen, der uns doch irgendwie eine Thüre für ſo etwas öffnen wird". Ich führe dieſe Stelle wörtlich an, weil es ſo viele giebt, welche der Meinung ſind, man dürfe Strauß zwar wegen ſeiner ſubjectiven Anſicht nicht verdammen, aber er hätte ſie nicht öffentlich ausſprechen, oder etwa lateiniſch ſchreiben ſollen. Ach ja wohl! Warum nicht lieber malayiſch, chineſiſch? Dieſe haben entweder keinen Begriff vom Geiſte, ſie wiſſen nur von Subjecten und nicht von einem Entwickelungsgange der Idee, dem das einzelne Subject als Organ dient, und begreifen daher nicht, daß es von Strauß vielmehr ſchlecht und niederträchtig geweſen wäre, wenn er dem inneren Rufe ſich entzogen hätte; oder aber

— und dies ist wohl bei der Mehrzahl der Fall — sie sind im Grunde doch Feinde der Straußischen Sache und geben ihren Liberalismus nur vor, sie haben wenigstens keine feste Ansicht, und wollen sich ein Schwanken, einen Indifferentismus reserviren, worin sie der Entschiedene stört, den sie eben darum nicht leiden können.

Nach seiner Rückkehr wurde Strauß im Mai 1832 als Repetent zu Tübingen angestellt, und las in demselben Sommer Logik und Metaphysik mit großem Beifall im überfüllten Hörsaale. Zum ersten Male wurde die Hegel'sche Philosophie weder mit polemischer Entstellung, noch mit blinder Anerkennung vorgetragen und von einem philosophischen Katheder aus der Same der Speculation unter die Studirenden gestreut. Auf diese Vorlesung ließ Strauß die Geschichte der neueren Philosophie von Kant an und Platons Symposion, dann Geschichte der Moral folgen. Im Sommer 1833 kam ich, ebenfalls als Repetent nach Tübingen berufen, wieder mit ihm und mehreren Compromotionalen zusammen. Es war eine schöne Zeit; wissenschaftlich fühlte man sich durch die gleiche Ueberzeugung und das gleiche Streben, in den Zöglingen, die man zu leiten berufen war, den Geist ächter Philosophie zu nähren, vereinigt, und die Geselligkeit der Amtsgenossen wurde besonders durch den Straußischen Humor und Geist verschönert.

Dieser Humor zeigte sich besonders in einer heiteren Fertigkeit, die unschuldigen Schwächen der Collegen zu entdecken und durch leise Wendungen des Gespräches unvermerkt sie zu veranlassen, daß sie sich in naiver Weise aussprachen. Darin zeigte sich denn freilich eine Ueberlegenheit, ein in der Vogelperspective genommener Standpunkt, wogegen man sich hin und wieder

beſchwerte, wie denn ein Freund einſt zu Strauß ſagte: du haſt gut luſtig ſein, wir ſollen dir nur immer aufſpielen! Jene Autorität, die ſich ein ſcharfer und überlegener Geiſt unwillkürlich in ſeinen Umgebungen verſchafft, machte ſich auch jetzt ſchon durch ſein practiſches Geſchick und ſeine Entſchiedenheit in äußerlichen Sphären geltend. Niemand wußte ſo determinirt die Aufſicht über Untergebene zu führen, die Seminarordnung zu handhaben, Niemand officielle Berichte und Eingaben über difficile Punkte mit ſolcher Gewandtheit zu fertigen.

Inzwiſchen hatte er aufgehört, Vorleſungen zu halten und in verhältnißmäßig erſtaunlich kurzer Zeit ſein Werk über das Leben Jeſu vollendet, deſſen erſter Band im Juli 1835 erſchien. So hatte er denn die Summe ſeiner bisherigen Entwickelung in dieſem Denkmale ſeines Geiſtes niedergelegt. Was ich bisher über das ſchwäbiſche Naturell und die Straußiſche Individualität geſagt habe, kann ich nur dahin zuſammenfaſſen: der Tiefſinn des ſchwäbiſchen Geiſtes war in der Metaphyſik enthalten, die dieſem Werke zu Grunde liegt; die Kraft des Zweifels und der Kritik, verbunden mit jenem unbefangenen Realismus, der erſt die Anwendung jenes Zweifels auf gegebene poſitive Gebiete möglich macht, entwickelte ihre ganze Fülle in der Auflöſung des bloß Poſitiven, was die inconſequente Speculation vieler andern Schüler Hegel's mit jener Metaphyſik vereinigen zu können glaubt, ohne zu bemerken, daß ſie vielmehr dadurch im Principe aufgehoben wird —: ſo ſteht dieſes Werk als die reichſte Probe des ſchwäbiſchen Tiefſinnes zugleich und Scharfſinnes vor den Augen der Welt. Fragt man ſich nun, warum denn im Publikum die Meiſten nur den Scharfſinn, die Wenigſten den Tiefſinn bemerkten, ſo iſt

allerdings zuzugeben, daß die Abweichung von dem urſprünglichen Plane den letzteren in den Hintergrund drückte. Nach dieſem Plane ſollte der letzte Theil der trichotomiſch angelegten Arbeit eine Reconſtruction des von der Kritik Aufgelöſten durch die philoſophiſche Idee enthalten. In der Ausführung ſchwoll, was den zweiten Theil bilden ſollte, zum Ganzen an; der erſte, der beſtimmt war, die bibliſche und kirchliche Lehre zu referiren, konnte immerhin wegfallen, da die kritiſche Entwickelung, indem ſie das Poſitive ſtets bekämpft, es mittelbar auch darſtellt und als Bekanntes überhaupt vorausſetzen darf. Daß aber der dritte Theil zum bloßen Anhange, daß eben daher die ſpeculative Rettung des kritiſch Zerſtörten etwas zu flüchtig und nur mit halber Liebe vorgenommen wurde, iſt zwar im Namen derjenigen zu beklagen, denen die Vorkenntniſſe fehlen, um die bejahende Seele der verneinenden Kritik zu erkennen, und für welche aus manchen Stellen der dritten Streitſchrift, welche ſich über das Herrliche der Erſcheinung Chriſti mit Feuer ausſprechen, der Schein einer Zurücknahme des Früheren entſteht, — erklärt ſich aber leicht aus der Stimmung des Kritikers, dem es widerlich ſein mußte, auch nur von Weitem ſich den Schein zuzuziehen, als bitte er zum Schluſſe für ſeine Kühnheit um Verzeihung. Auch ſo konnte man jedoch allerdings erwarten, daß der Verf. an mehreren weſentlichen Punkten die Idee, welche einen Mythus aus ſich hervortrieb, vollſtändiger auszuführen ſich Zeit genommen hätte. So entſtand z. B., indem gewiſſen Erfindungen der Technik ein größerer Werth beigelegt wird, als Wundern, der Schein, als behaupte der Verf., daß die religiöſe Phantaſie, indem ſie die Wundermythen bildete, den practiſchen Werth der Wunder pre-

mirt habe, während ſie doch nur die Macht des ſittlich religiöſen Geiſtes ſich in poetiſcher Form zur Anſchauung zu bringen ſuchte. Strauß war müde, als er dieſen Anhang ausarbeitete; aber in der That, die Geduld iſt auch zu bewundern, womit er den Augiasſtall der ſublimſten exegetiſchen Abſurditäten gemiſtet, womit er ſich auf die Widerlegung der aberwitzigſten Bemühungen, offenbare Mythe als Geſchichte zu retten, eingelaſſen hatte. Dieſe faſt mehr als menſchliche Geduld, wer hat ſie anerkannt? Mit ſehendem Auge iſt man abſichtlich blind geweſen und hat dieſen unendlichen Ameiſenfleiß, dieſen Schweiß durchwachter Nächte, dieſes redlich getreue Ausharren für Trägheit, Obenhinfahren, für den Muthwillen eines frivolen jungen Menſchen erklärt. Doch behält auch die Schlußabhandlung den Werth großer Präciſion bei gedrungener Kürze.

Bald darauf folgte die Entlaſſung; Strauß, um nicht unthätig zu ſein, entſchloß ſich, das ihm wenigſtens indirect aufgedrungene Amt eines Rectoratsverweſers am Lyceum zu Ludwigsburg zu übernehmen, verließ das Seminar und brachte bis zum Antritte der neuen Stelle noch ein paar Monate als Privatmann in Tübingen zu. Der Schlag hatte ihn ſchwer getroffen, er wird ihn nie verſchmerzen. Wenn irgend Jemand, ſo hat er vermöge ſeiner altbürgerlich ſoliden Erziehung und Denkart das Bedürfniß einer feſten Unterlage ſeiner Thätigkeit, eines öffentlichen Wirkungskreiſes, kurz eines Amtes; das aufgedrungene aber war ſeinen Neigungen, der Richtung ſeiner Studien, der Beſtimmung ſeiner Kräfte zuwider. Er fühlte ſich entwurzelt, jenes Ketzergefühl kam über ihn, das Gefühl, ausgeſtoßen, excommunicirt, mit dem Geruche der Peſt umgeben zu ſein; es iſt daher ſehr

unrichtig, wenn man ſeine Entlaſſung nur als eine Privation darſtellt, ſie hatte auf ihn die volle Wirkung einer grauſamen poſitiven Strafe.

Strauß trat ſein Amt an und verwaltete es zur ausgezeichneten Zufriedenheit der höheren Behörde. Aber in die Länge ertrug er es nicht. Der Widerſpruch zwiſchen der Art ſeiner Geſchäfte und den Studien, zu denen ihn Neigung und innerer Beruf zog, die Entfernung von literariſchen Hilfsmitteln, der Mangel an Erholung und Zerſtreuung in der menſchleeren, melancholiſchen Stadt, dies Alles und dazu noch jenes Gefühl des verſtoßenen, verabſcheuten Ketzers einem Gemüthe eingebohrt, dem Humanität, Gemeinſamkeit des Bewußtſeins mit Andern, Freundſchaft und Mittheilung das höchſte Bedürfniß war, übte allmälig einen ſolchen Druck auf ſeinen Geiſt aus, daß er ſich entſchließen mußte, ſeine Lage zu verändern; er verließ im Herbſte 1836 Ludwigsburg und zog nach Stuttgart. Nun ging er an die Ausarbeitung der ſchon länger beſchloſſenen Streitſchriften. Daß dieſe offenſive Defenſive vielen Tadel erfahren werde, wußten er und ſeine Freunde wohl; von verſchiedenen Seiten hörte man zum Voraus, da die Kunde von dem Unternehmen ſeiner Ausführung voranging, verdammende Stimmen, auch aus dem Munde Solcher, die ſich übrigens den Schein der Liberalität gaben. Nun werde, hieß es, die bisher von Strauß rein wiſſenſchaftlich gehaltene Sache in Perſönlichkeiten ausarten. Hiegegen aber mußte jeder aufrichtige Freund des Rechts und der Wiſſenſchaft ſogleich mit allem Ernſte ſich erklären. Des Rechts: denn warum ſoll doch das alte Schauſpiel, daß der wilde Fanatismus mit giftigen oder polternden Perſönlichkeiten ungeſtraft die Vorkäm-

pfer der geistigen Freiheit verfolgt, sich ewig wiederholen? Von Strauß verlangen, daß er schweige, hieß nichts Anderes, als verlangen, er solle nur auf sich herumtreten lassen, wie es den Gegnern beliebe. Der Wissenschaft: denn Strauß hatte seinen Standpunkt thetisch ausgeführt, derselbe sollte nun durch Polemik gegen die abweichenden Ansichten an Begründung und Licht gewinnen. Als nun die erste Streitschrift den Dr. Steudel eben nicht schonend angriff, hieß es, nun sei ein Heruntersinken vom wissenschaftlichen Standpunkte auf den der Persönlichkeiten, wie man solches vorausgesehen, wirklich eingetreten, und man wollte von diesem Vorwurfe um so weniger abstehen, als hier ein allgemein geachteter Charakter mit allen Waffen eines kräftigen, offenen Hasses angegriffen war. Hier kommt es, will man richtig urtheilen, darauf an, zwischen erlaubten und unerlaubten Persönlichkeiten so zu unterscheiden, wie es Strauß selbst in der Vorrede zur ersten und in der zweiten Streitschrift (S. 95 ff.) gethan hat. Die unerlaubte, niederträchtige Persönlichkeit besteht in Seitenhieben auf das Privatleben des Gegners, auf sein Herz, auf sein sittliches Verhalten überhaupt: *solche* Persönlichkeiten hat sich gegen Strauß die Mehrzahl seiner *Gegner* erlaubt. Wenn nun der so Angegriffene dem Gegner nicht nur die Schwäche seiner wissenschaftlichen Gründe, sondern eben diese Persönlichkeiten, die er einmengte, im Tone gerechter Entrüstung vorwirft, so kann man dies um so mehr, als auch die wissenschaftlichen Gründe, die der Gegner braucht, dessen Persönlichkeit charakterisiren, eine persönliche Kritik nennen, aber keine im unedlen und unerlaubten Sinne. Einen Ton hat jede Schrift; in jeder spielt neben dem Wissenschaftlichen etwas Subjectives her; eine ganz unper-

sönliche Gegenschrift ist daher etwas, was weder existiren kann noch soll. Oder war denn Lessing gegen den Herrn Pastor Göze nicht persönlich? Und wer freut sich nicht über diese Persönlichkeit? Es ist wahr, Steudel war ein höchst achtungswerther Mann, aber in Religionssachen verdunkelte der Fanatismus der Zionswächterei vorübergehend seinen Charakter, so daß jeder Freund des rechtschaffenen Mannes wünschen mußte, daß Fremde nicht aus diesen Zügen sein Charakterbild sich zusammensetzen. Seinem Einflusse schrieb Strauß die tiefste Wunde zu, die ihm geschlagen worden, seine Entlassung, und haßte ihn mit jener ganzen Entschiedenheit, die starke Naturen im Hasse, wie in der Liebe zeigen, und mit welcher einst Luther gegen den König von England in einer ganz ähnlichen Streitsache so göttlich grob gewesen ist. Dennoch ist in dieser trefflichen Streitschrift, worin Strauß ein neues Talent entwickelte, das der geflügelten Polemik, die Hände und Füße hat, nicht ein Jota von Persönlichkeiten im unerlaubten Sinne zu lesen; nicht die rein moralische, sondern die wissenschaftliche Persönlichkeit Steudel's, sofern in ihr allerdings auch moralische Mängel sich zeigen, ward zermalmt.

Auch an Eschenmayer, meinte man, habe sich Strauß versündigt, als er in der zweiten Streitschrift sein Altweibergeträtsche und den boshaften Galimathias seiner Ignoranz in ihrer Blöße an den Pranger stelle. Der ehrwürdige Eschenmayer! Er war so lange ehrwürdig gewesen! Im Ernste: nur dies könnte man sich einen Augenblick fragen, ob es sich denn auch der Mühe gelohnt habe, über einen solchen Gegner den leichten Sieg zu feiern. Allein so wenig Wirkung ein solches Geschrei haben mag, so ist es doch von Polizei wegen nöthig, daß man bisweilen abstrafe;

der Unfug, wenn auch ungefährlich, ſoll nicht geduldet werden. Ungleich wichtiger war die Kritik Menzel's. Hier galt es, einen Standpunkt in ſeiner Nichtigkeit aufzuweiſen, der das Schöne geradezu im Principe zerſtören würde, wenn er Geltung gewönne, und der durch einen Schein von Wahrheit, durch den er Unmündige beſtach, wirklich gefährlich war; es galt, das wahre Verhältniß zwiſchen dem Guten und Schönen feſtzuſtellen, deſſen Auffaſſung dieſer Kritiker dadurch ganz verrückt hatte, daß er moraliſche Maßſtäbe directe auf Producte der Kunſt und Poeſie anwandte, und indem er verkannte, daß das Gute im Schönen als ein aufgehobenes Moment vornherein enthalten iſt, die Selbſtſtändigkeit des Schönen geradezu aufhob, eben damit aber auch des Guten; denn wenn dieſes ſich nur dadurch ſoll erhalten können, daß es als ſolches ausdrücklich und unmittelbar, d. h. namentlich als Gegenſatz und Kampf gegen die Entfaltung des Sinnlichen, ſich geltend macht, ſo ſind wir in eine formaliſtiſche Moral zurückgeworfen, auf die moraliſche Weltanſchauung, deren Widerſprüche und Heuchelei Hegel Ein für alle Mal aufgedeckt hat. Hiemit hing unmittelbar ein weiteres zeitgeſchichtliches Intereſſe zuſammen. Menzel hauſte mit ſeinem Ideenkreiſe in dem Principe der naiven Sittlichkeit des Mittelalters, in welcher die Subjektivität, einfach und inſtinctmäßig mit dem Glauben und der Sitte der Väter verwachſen, nicht zu ihrem vollen Rechte kam. Freilich derſelbe Menzel hatte früher gegen moraliſche Pedanterie, Prüderie u. ſ. w. gepredigt, ja er hatte Wieland, den wirklich frivolen Wieland, deſſen Gelüſte es war, die Beſtrebungen der Tugend im Kampfe mit der Sinnlichkeit graziös unterliegen zu laſſen, und dem daher das Ideal (des Schönen und eben daher

des Guten) geradezu abzusprechen ist, in Vordergrund gestellt, während er Göthe, der stets von einem affirmativen Verhältnisse des Geistigen und Sinnlichen, also auch vom Principe wahrer Sittlichkeit ausgeht, verlästerte. Schon dies war ein Beweis, daß hier nicht einfacher Irrthum, nicht die ehrliche Zeitenverwechselung eines substantiellen Charakters zu bekämpfen war. Nahm man aber vollends die Brutalität der Ignoranz hinzu, mit welcher Menzel auf den verschiedensten Gebieten, namentlich dem philosophischen, das Pathos seiner abgerissenen fixen Ideen herausstieß und, was ihm in den Weg kam, nach seinen fertig liegenden, unflüssigen, allem Begriffe einer Entwickelung total fremden Maximen übers Knie abbrach, erwog man, daß Menzel seine eigene, aller Welt offenbare Ignoranz in diesen Gebieten nothwendig wissen mußte, daß er es z. B. wissen mußte, ob er das Leben Jesu, ehe er darüber aburtheilte, gelesen habe oder nicht, daß hiemit also, indem er ein Urtheil, wie es nur der aufstellen kann, der es nicht gelesen hat, mit der Miene aussprach, als hätte er es gelesen, sein Verfahren das eines frechen Lügners zu nennen war: so lag hier offenbar ein Unfug vor, der nicht länger geduldet werden konnte. Menzel hat Witz und Talent, dem ermüdend langweiligen Einerlei seiner monoton wiederholten starren Grundsätze hatte er durch witzige Wendungen im Einzelnen eine gewisse Abwechselung gegeben und dadurch die Schwachen um so mehr bestochen, als sein neuester Kampf gegen gewisse Tendenzen in der Literatur den vollen Schein des Rechts hatte; denn es galt allerdings, die unwürdigen Propheten einer in sich und ihrem wohlverstandenen Principe ganz wahren und guten Sache in ihrer Blöße hinzustellen. Aber Menzel schüttete natürlich das Kind

mit dem Bade aus und verlor ſich in einen Schmutz von Perſönlichkeiten, der, von den Gegnern ebenſo heimgegeben, eine Schandſcene in unſerer Literatur herbeiführte, die ihres Gleichen ſucht. Jene gute Sache iſt das tiefere Bewußtſein ſeiner Freiheit, das der moderne Geiſt ſich zu geben ringt, das Princip des Fortſchrittes. Für dieſes auch auf anderem, als dem theologiſchen Gebiete gegen den verſtocktesten Stabilismus zu kämpfen, war eine der Stellung, welche Strauß einnimmt, vollkommen entſprechende Aufgabe. Es war Zeit, das Schwerdt des Geiſtes gegen den frechſten Gegner zu ziehen, Strauß zog es, that einen guten Schwabenſtreich und hieb durch bis auf den Sattelknopf. Seine Streitſchrift gegen Menzel iſt durch die gewiſſenhafte Gründlichkeit im Bunde mit der geflügelten Gedanken- und Sprachbewegung Leſſings ein Meiſterwerk neuerer Polemik. Der Gegner wird Schritt für Schritt durch alle Kanäle, die er ſich gegraben, unerbittlich weiter getrieben, bis er endlich in den Abgrund ſeiner Nichtigkeit verſinkt. Wir verwunderten uns über die Lauheit, mit der dieſe treffliche Streitſchrift aufgenommen wurde. Namentlich aus Norddeutſchland hatte man ſich von allen den Geiſtern, die dem Principe der Freiheit und Bewegung zugethan ſind, freudigen und baldigen Gruß verſprochen, aber nach langem Schweigen ließen ſich wenige, vereinzelte Stimmen hören. Die Schrift wird auch, abgeſehen von ihrem Zeitintereſſe, für die Aeſthetik als Wiſſenſchaft eine Fundgrube vortrefflicher Bemerkungen bleiben. Das poetiſche Talent, mit welchem Strauß ausgeſtattet iſt, mußte, da ſeine Natur ſich für die Speculation entſchied, naturgemäß aus der Friſche der Production auf das philoſophiſche Intereſſe für die Erſcheinungen auf dieſem Gebiete ſich zurückziehen, wie es denn im Cha-

rakter unſerer Zeit liegt, daß, während in einem vorzugsweiſe künſtleriſch und poetiſch geſtimmten Zeitalter nicht nur die Genies, ſondern auch die bloßen Talente es zu einem Reichthum von Production bringen, ein reflectirendes, wie das unſrige, die bloſen äſthetiſchen Talente mehr und mehr der Production entzieht und auf die Seite der Reflexion über das Produciren herübernöthigt. Wie umfaſſend und gründlich jenes Intereſſe bei Strauß iſt, beweiſt jene Streitſchrift. Die ächte Humanität, welche die Freunde in ſeiner Perſönlichkeit lieben, und welche auch einzelne Härten und Schroffheiten in ſeinem Charakter mit ſchnell wirkender Heilkraft zur Harmonie und Verſöhnung zurücklenkt, hat ihre ſchönſte Nahrung aus jenem Intereſſe gezogen.

Nur ein paar Worte noch über die Art, wie Menzel den Angriff aufnahm. Auf den eigentlichen Streitpunkt ging er gar nicht ein, die theologiſche Angelegenheit ſeines Gegners nannte er mit erkünſtelter Verachtung einen Handel, ſeine groben Irrthümer über die eigentliche Stellung und Abſicht des Straußiſchen Werkes, das er mit völliger Unkenntniß ſowohl der zu Grund liegenden Metaphyſik, als auch der ganzen Ausführung zum platten Rationalismus rechnet, wiederholte er in noch roherer Sprache, und endlich brauchte er den unreinen Kunſtgriff, die Tendenzen des Feindes mit den frivolen des jungen Deutſchlands zuſammenzuwerfen. Schon bei dem erſten Ausfalle gegen Strauß hatte er ſich dieſe Wendung erlaubt, er hatte geſagt, man ziehe jezt nicht mehr bloß gegen das Wunderbare in den Erzählungen der h. Schrift zu Felde, ſondern ſuche ſogar die rein ſittliche Grundlage des Chriſtenthums zu demoliren, und in dieſem Zuſammenhange war er unmittelbar auf das Leben Jeſu von Strauß übergegangen. Ei-

nen triftigeren Beleg für den Abſcheu, den ich gegen dieſen Mann auszuſprechen für meine Pflicht hielt, wird Niemand erwarten. Nachdem nun Strauß in ſeiner Streitſchrift ſelbſt beſtimmt hatte, inwieweit er den Tendenzen moderner Schriftſteller beipflichte, nachdem aus den trefflichen Stellen über dieſen Punkt (namentlich S. 185) leichtlich zu erſehen war, in welchem Sinne Strauß eine Zuſammenſtellung mit der neuen Bewegung keineswegs, in welchem aber allerdings ablehne, — was that Menzel? Er ſagte, Strauß habe ſich immer noch nicht erklärt, ob er nicht mit dem jungen Deutſchland conſpirire, er müſſe ſich alſo gefallen laſſen, ſo lange dies nicht geſchehen ſei, zu jenen Unreinen gezählt zu werden. Eine Menzel's ganz würdige Taktik, die durch die Bemerkung über einige von Strauß gebrauchte Ausdrücke (die Menzel nach Tholuck, der ſie bereits entſtellt und verkehrt gedeutet hatte, citirt), daß dieſelben auf eine Gemeinheit der Geſinnung ſchließen laſſen, der man wahrſcheinlich noch mehr zu verzeihen habe, — weg von dieſem Bilde der Schmach!

Die bedeutendſte der bisher erſchienenen Streitſchriften iſt jedoch unläugbar die dritte, namentlich in demjenigen Theile, worin ſich Strauß über ſeine Stellung zur Hegel'ſchen Schule ausſpricht; denn hier wird auf das Princip, auf den Sitz der ganzen Frage, auf den Begriff des Verhältniſſes zwiſchen der Idee und der Wirklichkeit eingegangen und hierdurch das Mangelhafte der Schlußabhandlung im Leben Jeſu ergänzt. Nachdem ich in dieſer Charakteriſtik unumwunden ausgeſprochen habe, wie ich dieſer Auffaſſung oder Weiterbildung des Hegel'ſchen Princips mit der innigſten Ueberzeugung beipflichte, habe ich hierüber nichts Weiteres zu ſagen, denn es iſt nicht dieſes Orts, die Sache wiſſenſchaftlich

zu unterſuchen. Der Controverspunkt iſt nun durch dieſe Streitſchrift in ſeiner Schärfe hingeſtellt, und die ſpeculative Theologie mag die Controverſe fortführen und beendigen. Ich ziehe den Geſammtinhalt dieſer Charakteriſtik in die Bemerkung zuſammen, daß hier das Naturell der ſchwäbiſchen Intelligenz, durch die Perſönlichkeit, die ich zu charakteriſiren verſuchte, repräſentirt in ſeiner Differenz vom Norddeutſchen, das nach meiner Meinung bei ſeinen übrigen großen Vorzügen in dieſen Dingen zum Formalismus hinneigt, ſich auf eine Weiſe ausgeſprochen hat, welche ſowohl für die Wiſſenſchaft, als für den geiſtigen Austauſch zwiſchen Süden und Norden von den fruchtbarſten Folgen ſein kann.

Ich wünſche zum Schluſſe, den Verf. des Lebens Jeſu beſſer getroffen zu haben, als das Portrait, das in der Europa erſchien. Die unteren Partieen des Kopfes ſind zu breit und fleiſchig gerathen, wodurch die oberen, namentlich das große dunkle Auge, das den ganzen Kopf beherrſcht und eine entſchiedene Präponderanz des Geiſtigen ausſpricht, viel zu ſehr zurücktreten. Der ganze Kopf hat dadurch ein ältliches und philiſterhaftes Ausſehen bekommen, der Kopf eines Mannes, der wahrlich nicht zu den Philiſtern zu zählen iſt.

Ueber

allerhand Verlegenheiten bei Beſetzung einer dogmatiſchen Lehrſtelle in der gegenwärtigen Zeit.

(Halliſche Jahrbücher für deutſche Wiſſenſchaft u. Kunſt, Jahrg. 1841, Nr. 65 ff.)

I. Lage der Sache.

Unſere Zeit rückt einer Kriſis des kirchlichen Lebens durch die ſteigende Spannung zwiſchen der modernen Wiſſenſchaft und der Volksreligion oder richtiger den Anſtrengungen der Gelehrten, ſo wie der Staats- und Kirchendiener, die leztere auch im Bewußtſein der Gebildeten zu retten, mit ſtarken Schritten näher. Die züricher Auftritte waren der erſte Vorbote und ſeitdem bricht da und dort der Zündſtoff in kleinen, doch bedenklichen Flammen aus. Auf unſerer Univerſität rief die Erledigung eines Lehrſtuhls der Dogmatik durch Abgang des Prof. Dorner ſchon bei der erſten Beſetzung lebhafte Discuſſionen im Senate hervor. Diaconus Märklin, dem gegenwärtigen Standpunkte der Wiſſenſchaft zugethan, bekannt durch ſeine Darſtellung und Kritik des modernen Pietismus, war im Vorſchlag, hatte aber nicht nur die Anhänger des Kirchenglaubens, ſondern auch mehrere über Religionserkenntniß ganz liberal denkende Männer gegen ſich, welche den exoteriſchen Grund geltend machten, daß durch die Wahl eines Mannes, der ſo eben in ſeiner Schrift über den Pietismus mit dieſem zu-

gleich den Kirchenglauben als eine unreine und widersprechende Mischung von Ideen und mythischen Zuthaten hingestellt hatte, das Volk beunruhigt, und dadurch das Mißfallen der Regierung erregt werden würde. Man kannte den freisinnigen Geist unserer Regierung, aber man befürchtete züricher Scenen, und sie selbst schien solche Besorgnisse zu hegen. Die leztere ergriff den Ausweg, dem Prof. Dr. Elwert, der wegen angegriffener Gesundheit von Zürich seine Entlassung genommen und eine Pfarrei in Würtemberg bezogen hatte, einem Manne von der gemäßigten mittleren Partei, die Stelle anzutragen. Er wollte, da seine Gesundheit noch nicht hergestellt war, nicht eingehen, auf wiederholtes Zureden jedoch gab er nach und bezog die Universität. Bald zeigte sich, daß seine physischen Kräfte der neuen Anstrengung nicht gewachsen waren, und die Vorlesung über Dogmatik wurde für das gegenwärtige Semester dem Privatdocenten Dr. Zeller, einem unserer talentvollsten jungen Männer, rühmlich bekannt durch seine Schrift: „Platonische Studien," übertragen.

Aber nun hebt die Noth von vorn wieder an. Zeller liest im Sinne der modernen Theologie, und so gehalten und würdig er seine Ueberzeugung vorträgt, so friedliebend er jeden Anknüpfungspunkt zur Versöhnung des Glaubens und Wissens ergreift, es konnte nicht fehlen, daß die unzusammenhängende Kunde von diesen Vorträgen, die in's Publicum drang, alle diejenigen, welche nur die destructive Seite der modernen Religionsphilosophie erkennen, in nicht geringe Verstimmung setzte. Aber nicht nur diese; viele Männer, welche Freiheit des Gedankens achten, und sogar nicht abgeneigt sind, dem Inhalte der jetzigen Theologie selbst, so weit er Laien bekannt ist, Wahrheit zuzugestehen, sind durch ver-

worrene Berichte über dieſe Vorleſung beunruhigt. So lange es ein freies, wiſſenſchaftliches Denken gab, ſagen ſie, fand eine Differenz zwiſchen der Dogmatik der Theologen und dem Volksglauben ſtatt, aber niemals hat man darum die Indiscretion begangen, dieſe eſoteriſchen Abweichungen von dem öffentlich Geltenden ohne Hehl ſyſtematiſch auf ganze Generationen von künftigen Geiſtlichen überzutragen. Der Lehrſtuhl iſt von Kirche und Staat für die kirchliche Dogmatik gegründet; man beſteige ihn, wie man auch für ſeine Perſon denken mag, nicht, um ſie zu beſtruiren. Wer von den jungen Theologen ein Bedürfniß hat, ſich vom Kirchenglauben zu emancipiren, dem überlaſſe man, ſich innerlich ſelbſtſtändig die abweichende Anſicht zu bilden und eine Vermittlung derſelben mit dem Glauben der Gemeinde auf die ſchonendſte Weiſe zu verſuchen, nicht aber ſchütte man unmittelbar das Ganze einer unkirchlichen Theologie vor einer Schaar von Jünglingen aus, die bald als eben ſo viele Apoſtel der neuen Lehre zu den Gemeinden ausgehen werden, um von der Kanzel herab ſo unvorſichtig, wie ihr akademiſcher Meiſter vom Lehrſtuhl, zu predigen, was die Gemüther beunruhigt, die nun einmal ohne den hiſtoriſchen Glauben nicht beſtehen können. So war es nicht in der guten alten Zeit; es gab Rationaliſten, es gab Kantianer, Reinholdianer u. ſ. w., aber man predigte den Widerſpruch gegen die ſymboliſche Lehre nicht von den Dächern.

Dr. Elvert wurde veranlaßt, in Bälde zu erklären, ob er ſich der Beibehaltung ſeines Amtes gewachſen fühle; er hat bereits verneinend geantwortet. Dem Privatdocenten Zeller iſt die Dogmatik durch Conſens des Miniſteriums zu dem Vorſchlage des Senats einmal übertragen; die Frage, ob er für die Lehrſtelle in Vor-

ſchlag zu bringen ſei, iſt dadurch von ſelbſt gegeben, und es läßt ſich eine ſehr ſchwierige Verhandlung im Senate leicht vorherſehen. Fällt, wie ſich erwarten läßt, die Mehrzahl der Stimmen gegen ihn aus, ſo iſt dadurch der Verlegenheit noch lange nicht abgeholfen. Ein Anderer iſt vorzuſchlagen. Thatſache iſt es, daß die talentvollſten Köpfe unſerer theologiſchen Jugend dem modernen Standpunkte des Gedankens zugethan ſind. Dieſem Kerne ſteht eine nicht dünne Partei von pietiſtiſch oder wenigſtens zelotiſch Geſinnten gegenüber, in welcher ſich ebenfalls junge Leute von nicht geringen Kenntniſſen und Gaben befinden, hingeriſſen von dem halben Tiefſinn, der Entſchloſſenheit, der Compactheit, der Phantaſie, die in dieſer Geſtalt des Bewußtſeins liegen. Die zahme Mitte aber zwiſchen dem freien Denken und dem gebundenen, die den Pelz wäſcht und nicht naß macht, hat ſich die Maſſe der gewöhnlichen Intelligenzen vorbehalten, die wegen unzureichender Begabung nicht zu akademiſchen Lehrern berufen werden können. Es iſt vielfach bemerkt und begreift ſich leicht, daß neuerdings eine ſcharfe chemiſche Scheidung in die theologiſche Welt eingetreten iſt. Einſt gab es Rationaliſten, Supranaturaliſten, rationale Supranaturaliſten, ſtreng Orthodoxe, bibliſche Theologen, Pietiſten, Myſtiker, und zwiſchen Allen, ſo entbrannt ſie ſich auch zu Zeiten befehden mochten, friedliche Verträge. Denn keine dieſer Parteien hatte die Conſequenz des eigenen Princips mit Schärfe durchſchaut. Jetzt iſt der ganze Gedanke gekommen, und hat nicht Frieden gebracht, ſondern das Schwert, zu ſcheiden. Es giebt nur noch Mythiker (man erlaube das Wort, da noch kein anderes für den modernen Standpunkt eingeführt iſt) und Pietiſten (gleichviel, ob ſie Stunden beſuchen oder nicht). Mittelweſen exiſtiren, aber le-

ben nicht. Ehrenwerthe gemäßigte Männer aus älteren Generationen will ich mit dieſem Worte nicht beleidigen; weſſen Jugend unter großen Kämpfen aufwächſt, an den macht man andere Forderungen, als an den, der den Geiſt einer vergangenen Zeit mit der Muttermilch eingeſogen hat, und den der Frühling des Gedankens ſchon als fertigen Mann fand; ein Anderer iſt, wer mit jungen Kräften am Tage der Hauptſchlacht unentſchloſſen zurückbleibt, als wer nach ehrenvollen Vortreffen müde iſt am Tage der Entſcheidung. Man hat Märklin vorgeworfen, daß er Pietismus und Kirchenglauben zuſammenſchütte. Aber man muß die Religion der unbefangenen Volksmaſſe von der Religion der Secten und von der Theologie unterſcheiden. Der harmloſe gemeine Mann kann heute wie immer kirchengläubig ſein, ohne in Pietismus zu verfallen. Das läugnet auch Märklin nicht, denn er weiſt den Fanatismus als weſentliches Unterſcheidungsmerkmal nach. Aber wer nicht harmlos glaubt, ſondern piquirt glaubt, wie die Sectirer, oder dogmatiſch, wie die Theologen, der kann jetzt nicht mehr ſtehen ohne das Intereſſe des Fanatismus. Sonſt war es anders; man hielt ein Stück oder einige von der ſymboliſchen Lehre feſt und wickelte ſie vergnüglich in einen oder einige Bogen Philoſophie oder Vernunft u. dgl., denn das zerfloß in's Unklare, ob vernünftiges Denken gerade Philoſophie ſein und auf ein Ganzes bringen müſſe. Jetzt hat der Gedanke ſeine Conſequenzen eingeſehen und kühn geſtanden, er hat gerufen: wer nicht mit mir iſt, der iſt wider mich! Dadurch iſt die Scheidung gekommen und ſind Alle, die in einem Stück oder im Ganzen das Stoffartige der Vorſtellung in ihrem Geiſte zu ertragen fähig ſind, in's Lager des Glaubens gegangen, und der gemeinſame Feind hat die Zerſtreuten durch das

Intereſſe der Oppoſition, durch den Zorn der Negation, mag er im Einen milder, im Andern wilder brennen, zu einem eifrigen Heere verbunden, deſſen Eifer eben hiedurch ein fanatiſcher iſt. So ſchlummerte einſt der Proteſtantismus in den Lenden des Katholicismus, er begann hervorzutreten, brach ſtellenweiſe durch, und man hielt Verträge für möglich, aber der neue Glaube wurde conſequent, die Scheidung kam, und die alte Mutter haßte fanatiſch den Sohn.

Was alſo thun? Aus der vaterländiſchen Jugend einen Lehrer wählen, der dem einen oder dem andern Lager angehört? Man will aber „keine Extreme.“ So drückt man es aus. Aber die wahre Vermittlung iſt eben das, was man als eines der Extreme anſieht. Die Extreme ſind ſubjectiver Idealismus der ſogenannten reinen Vernunftlehre und objectiver Realismus des kirchlichen Glaubens. Die Vermittlung, d. h. die wahre, welche die Extreme vertilgt und, was beide Wahres haben, in ſich zu höherer Einheit verbindet, iſt die ſpeculative Theologie. Aber darüber werden eben die Extreme bitter böſe, wenn man ſo, ſprichwörtlich zu reden, den Einen nimmt und den Andern mit herumſchlägt; ſie machen gemeinſchaftliche Sache, und der wahre Vermittler erſcheint als das andere Extrem. Was man dagegen jetzt Vermittlung nennt, iſt entweder vielmehr gar keine irgend einer Art, ſondern eben ſelbſt nur wiſſenſchaftlich vermummter Fanatismus, oder wenn eine Mitte, ſo iſt es die der Schwäche, nämlich des Eklekticismus, der die Kunſt verſteht und die beneidenswerthe Geduld hat, Katze und Maus in Einem Käfig aufzuziehen. Doch das giebt die Welt nicht zu, alſo zur Sache zurück. Gut; alſo im Auslande einen Lehrer ſuchen? — Wen?

Da iſt es ja nicht anders. Aber es giebt ja doch noch Männer der guten gemäßigten Schule. Geſetzt, es findet ſich ein Solcher, über deſſen Wahl man ſich vereinigen könnte, was wird ſeine Stellung zur akademiſchen Jugend ſein? Es wird zwiſchen dem Lehrer und dem Kerne der Zuhörer ein Jahrhundert liegen. Die den feurigen Wein der jungen Zeit gekoſtet haben, ſie werden das zuſammengeſchüttete und in ſäuerliche Gährung übergegangene Getränk früherer Fehljahre nicht ertragen können. Mancher mag zu ſchnell getrunken haben; wenn der junge Wein brauſet, giebt es Trunkene; ſoll man darum die Gottesgabe verbannen? Nein, man ſoll lehren, ſie mit Verſtand trinken. Kann das ein Lehrer, der ſie ganz vorenthält? Da iſt der üble Punkt. Von keinem weiſen Manne geleitet wird die Jugend den verpönten Trank heimlich hinuntergießen und betrunken auf den Markt ſtürzen, um dem Volke von dieſer Nahrung auf eine Weiſe vorzulallen, die für die Unmündigen Gift iſt. Der reife Geiſt des Lehrers hätte ſie unterwieſen, dies gefährliche neue Werkzeug handzuhaben, und ſchonend jeden Reſt der Vermittlung mit dem Volksbewußtſein feſtzuhalten. Aber, höre ich einwenden, nicht verpönt, nicht durch Machtſpruch verboten ſoll dieſe jetzige Philoſophie ſein; der neue Lehrer wird auf ſie eingehen, ſie widerlegen. Wenn man aber das kann, warum hat es denn noch Niemand gethan? Wenn irgendwo Jemand lebt, der das in petto hat, wie man die neue Irrlehre ſo geſchwind widerlegt, warum hat er es nicht verlauten laſſen? Oder ſoll für Widerlegung gelten, was bis jetzt erſchienen iſt? Ich meine, die Jugend habe ein Recht, zu erwarten, daß ſie in ihrem Lehrer den Standpunkt vertreten ſehe, welchen nach zwei Jahrtauſenden, als den für unſere Zeit erkennbar voll-

kommenſten, die Religionserkenntniß erſtiegen hat. „Das hat man zu Kant's, Fichte's, Schelling's Zeit auch gemeint; es iſt eine neue Mode, ſie wird verſchwinden, wie jene.“ Aber was ihr für euch anführt, das ſtimmt ja eben für mich. Der ſogenannte Wechſel der Syſteme iſt jedesmal nur ein Beweis, daß ihr das vorhergehende nicht zu tödten gewußt habt. Weil ihr Spinoza, weil ihr Kant nicht todt zu machen wußtet, ſo ſtehen ſie immer auf's Neue auf, und die Geiſter wachſen am Ende ſo an, daß ſie euch erdrücken. Und meint nur nicht, daß ein friſcher und entſchiedener Menſch ſich im Geringſten bange machen laſſe durch die unfehlbare Gewißheit, daß auch die jetzige Geiſtesgeſtalt eine vorübergehende ſein, daß die Zukunft neue, vollkommenere Verwandlungen bringen müſſe. Der Lebende hat Recht; die Zukunft kennen wir nicht; wir ſind an das gewieſen, was bis jetzt erreicht iſt, was bis heute als die höchſte Leiſtung, die ihr möglich war, auf den Schultern der Vorzeit die Zeit zu erringen vermochte. So lange es offene Köpfe gab und ſtarke Menſchen, haben ſie ohne Scheu das Jetzt ergriffen, haben ſie in der Wiſſenſchaft dem neueſten Syſteme gehuldigt. Und die Anderen, die das nicht wagten, was haben ſie erzielt? Sich außer der Mode-Philoſophie erhalten! Machen Sie mir, Schneider, einen Rock, aber nicht nach der jetzigen Mode; ich will die Mode nicht mitmachen. So bringt er mir einen Rock, der iſt aber nicht über und außer der Mode (giebt es denn einen Rock an ſich?), ſondern er iſt auch nach einer, nur nach einer alten, und ich habe gewonnen, daß ich die Mode des verwichenen Jahrzehnds an meinem Leibe als meine Mode aufſtelle, was ja lächerlich iſt und in ſich widerſprechend, denn ich trage einen neuen alten Rock. Das

Beiſpiel iſt höchſt unwürdig, ich rede die Sprache und in dem Bilderkreiſe der Gegner.

Aber die Gefahr! die Gefahr! Dieſe Jünglinge ſollen auf die Kanzel! Wohin ſoll es mit der Kirche kommen? Hier ſind wir denn am Sitze der Frage.

II. Reflexion.

Was iſt denn überhaupt die Stellung der Wiſſenſchaft zum Leben? Will ſie unmittelbar aus ihrer Begriffswelt in dieſes eingreifen, um es zu reformiren? Diejenigen Zweige der Wiſſenſchaft haben allerdings dieſe Abſicht, die ſich unmittelbar mit einem beſtimmten empiriſchen Stoffe beſchäftigen, wie Medicin, Rechts- und Staatswiſſenſchaft. Zwar auch ſie haben einen eſoteriſchen Theil, die erſte den Begriff des Organismus als höchſtes Product der Natur, die beiden andern die Idee des Staats. Dies iſt die leitende Seele, die der verworrenen oder formaliſtiſch redigirten Maſſe der hiſtoriſchen Kenntniſſe, der unmittelbar empiriſch anwendbaren Sätze und Erfahrungen eine letzte innere Einheit giebt. In der Anwendung ſelbſt aber wird dieſe höchſte Idee nur in ſeltenen Fällen direct hervortreten können. Denn abgeſehen davon, daß der Handelnde ſelbſt, bei einem gewöhnlichen Maße von Intelligenz, es ſchwerlich immer vermag, den vorliegenden Stoff mit ſeinem Ballaſt hiſtoriſcher und anderer ſcheinbar zufälliger Bedingungen unter den Begriff zu ſubſumiren, wird ſich in den meiſten Fällen ſchon die Natur des Stoffs gegen ein Geltendmachen der letzten und tiefſten Gründe ſträuben. Z. B. es handelt ſich um ein Strafgeſetzbuch; welch' ſchlechten Beifall pflegen bei der Debatte über die oberſten Grundſätze, nach denen

die einzelnen Geſetze beſtimmt werden ſollen, Redner zu finden, die nicht allerhand exoteriſche Standpunkte, ſondern den wahren Begriff des Verbrechens und der Strafe geltend zu machen ſuchen! Wie wenige Kranke könnten es ertragen, wenn ihnen der Arzt Rechenſchaft geben wollte über die Natur des Organismus, den Zuſtand der ihrigen, ſein Heilverfahren! Vielmehr täuſchen muß er ſie oft genug, nicht nur im Dunkel laſſen, um ihnen nicht Grauen zu erregen und dadurch ſeine Cur zu ſtören. Unter den Wiſſenſchaften, die ſich geradezu mit dem Höchſten beſchäftigen, ſcheint die Theologie die Stellung der eben genannten Disciplinen zum Leben, die unmittelbar praktiſche Beſtimmung nämlich, zu theilen, da ihre Schüler beſtimmt ſind, in der geiſtlichen Erziehung des Volks ſofort in Anwendung zu bringen, was ſie erlernt haben. Worin beſteht nun aber dieſe Anwendung? Soll der Stoff des Glaubens im Bewußtſein des Geiſtlichen und der Gemeinde ganz derſelbe ſein und die Thätigkeit des erſteren etwa nur darin beſtehen, daß er ihn ſtets neu beleuchtet und an's Herz legt? Man giebt etwa zu, er müſſe eine vollſtändigere Kenntniß ſeines Umfangs, klarere Einſicht in ſeine Gründe, ſeinen Zuſammenhang, ſeine Conſequenzen haben, und wie ſonſt dieſe unklaren Comparative lauten mögen. Aber ſchon damit iſt eingeräumt, daß der Stoff in ſeinem Bewußtſein nicht ganz derſelbe iſt; hat er eine „klarere" Einſicht in ſeine Gründe u. ſ. w., ſo hat ſich ihm bereits auch der Inhalt in einen andern verwandelt. Nur wer die wunderbare Gabe hat, ſich einzubilden, daß in geiſtigen Dingen eine Thätigkeit in Beziehung auf einen beſtimmten Inhalt denkbar ſei, die um ihn herumgehe, ſeine Außenwerke verändere u. ſ. w., ohne daß dadurch das Innere der Sache irgendwie be-

rührt werde, wie man ein Buch neu einbindet, wird das glauben können. Ein rationell geſtützter und entwickelter Glaube iſt ſchon kein reiner Glaube mehr. Damit iſt zwiſchen Volk und Volkslehrer ſchon ein ſpecifiſcher Unterſchied des Bewußtſeins eingetreten, mag dieſer ſich deſſen bewußt ſein oder nicht. Nun haben wir aber noch gar nicht in Berechnung genommen, daß das theologiſche Studium in die Länge unmöglich den Einflüſſen nicht bloß des begründenden Verſtandes überhaupt, ſondern auch der eigentlichen Philoſophie ſich entziehen konnte, wie ja dies gemäß ihrem Verhältniß zu einer Wiſſenſchaft, mit der ſie den wichtigſten Theil ihres Inhalts gemein hat, gar nicht anders ſein konnte.

Die Philoſophie, dies Gehirn und Rückenmark aller akademiſchen Studien, iſt es nun, deren Stellung zum Leben überhaupt zu betrachten iſt, um in unſerer Sache Licht zu bekommen. Sie will das Sein, was vor ihr und ohne ſie da iſt, in ein Wiſſen verwandeln. Die Vernunft, dieſelbe, die in der Natur bewußtlos, in der Menſchenwelt mit einem Bewußtſein, aber einem unvollkommenen, dunkel ſuchenden und über Princip und Ziel unklaren, baut und wirkt, will in ihr mit vollem Bewußtſein ſich die Anſchauung ihrer ſelbſt geben. Die Welt kann am Ende ohne Philoſophen beſtehen, und hat ſie nie leiden können. Sie friſtet ihr Leben hinreichend in dem Dämmerſcheine zwiſchen dem dunkeln Wahrheitstriebe mit ſeinem gefälligeren Bruder, dem Irrthum, und den vereinzelten, gebrochenen Strahlen wirklichen Wiſſens, die man Maximen, Grundſäze, Blicke in u. ſ. w. nennt, und braucht ſie je zuweilen eine hellere Leuchte, ſo trägt ſie der Genius, der Held oder Dichter, dem auch ein Inſtinct,

obwohl ein höherer und vom Gotte gegebener, den Weg weiſt. Iſt aber dem Philoſophen wirklich ein Raum gegönnt, zu bauen, zu wirken, zu erziehen: darf er denn jemals mit der Thür in's Haus fallen? Muß er mit ſeinem Beſten und Klarſten nicht hinter dem Berge halten und ironiſch verfahren, wie Sokrates? Darf er denn auf dem Markt ſtehen und ſchreien: eure Welt ſteht auf dem Kopfe, der gemeine Verſtand ſieht die Dinge verkehrt? Muß er ſich nicht vielmehr den Schein geben, als ſei er Eines Glaubens mit der Welt, und langſam, unvermerkt aus dem Irrthum die Wahrheit entbinden? Ich rede nicht von dem Gebiete der Wiſſenſchaft, da muß Freiheit ſein und unumwundene Aufrichtigkeit; ſondern von irgend einem praktiſchen Eingreifen. Wer ein Kind erzieht, muß ihm doch gewiß viel verſchweigen, ja er muß es in manchen Dingen wirklich täuſchen; der Philoſoph kann aber der Menſchheit alle Ehre geben, ganz demüthig ſeine Schranken anerkennen, dabei bleibt gegenüber ſeinem Denken über die letzten Gründe, dieſem höchſten Thun des Geiſtes, der Nichtphiloſoph immer ein Kind, ein Unmündiger, man ſage, was man will. Man ſpreche mir nur nichts von Uebermuth, ich könnte ſonſt von der Frechheit etwas ſagen, über die Philoſophie reden zu wollen, ohne ſie ſyſtematiſch in ihrer ganzen Entwicklung ſtudirt zu haben. Es kann ſich ſogar treffen, daß ein Philoſoph im Praktiſchen wie ein Kind iſt, und jenes Verhältniß bleibt doch daſſelbe. Die Gabe der Application, der Vermittlung zwiſchen dem reinen Denken und dem Leben iſt eine perſönliche, und darf dem Theologen allerdings ſo wenig, als jedem zu einer beſtimmten Lebensthätigkeit Berufenen fehlen.

Um nun auf die Theologie zurückzukommen, so muß ich als anerkannt voraussetzen, daß die Zeit gekommen ist, wo diese sich einer bis in's Mark eindringenden Sättigung mit der Philosophie nicht länger erwehren kann, wo man endlich einsehen muß, daß es nicht zwei Wahrheiten giebt, eine natürliche und eine geoffenbarte. Ich bin es ja nicht, der es behauptet, sondern die Geschichte. Wer mit ihr streiten mag, den beneide ich nicht um seine Siege. Der Theolog nun als Philosoph will zunächst offenbar nichts Anderes, als was die Philosophie an sich will: in's Licht des Gedankens erheben, was ohne ihn da ist. Sein Gegenstand ist der religiöse Volksglaube, er wandelt ihn in ein Wissen, das ist sein geistiges Bedürfniß. Wem der Glaube als Glaube genügt, wer das Wissen nicht will, nicht ertragen kann, dem will er es nicht aufdrängen, dem läßt er den Glauben. Aber wie? Er hat ja eine ganz andere Aufgabe, als der Philosoph; er soll ja nicht in dieser abstracten Einsamkeit sich abschließen, er soll lehren, erbauen, er steht mit seinem Wissen zu dem Glauben der Masse in einem gegebenen praktischen Verhältnisse. Jetzt könnten wir einfach sagen, er läßt der Masse den Glauben, für sich behält er das Wissen, und sucht, daß so viele Strahlen des letzteren in den ersteren eindringen, als möglich ist, ohne seine Natur aufzuheben. Er sucht den todten Glauben zum inneren Leben in den Gemüthern zu gestalten, das ist auch Philosophie, das ist die Form, in welcher er ihm das Stoffartige nehmen kann, ohne ihn zu dem Uebergang in eigentliche Philosophie, wo solcher einmal nicht möglich ist, zu nöthigen; nur sagt er es nicht heraus, daß die Wahrheit gar nicht im Stoffe liegt, sondern er läßt dem vorstellenden Bewußtsein die Meinung, daß ihm Beides

bleibe, der Stoff als Wahrheit und die Umwandlung deſſelben in inneres Leben. Nur damit es in ſeiner Verwechslung der Idee mit Stoffen nicht zu kraß werde, hält er es an einem gelinden Zügel und führt es leiſe, unvermerkt, wo und ſo weit es angeht, in das Wiſſen, wenigſtens in eine Ahnung des Wiſſens hinüber. Er predigt nicht: es giebt keinen Teufel, denn das Volk hat ſich einmal in dieſer Figur die Idee des Böſen hypoſtaſirt; er legt ihm nur an's Herz, daß der wahre Sitz dieſes Teufels im Innern eines Jeden iſt. Da mag denn außerdem ſich noch extra einen Teufel an die Wand malen, wer das Bedürfniß hat. Er predigt nicht: es gab keine Wunder, er leitet nur darauf hin, daß die wahren Wunder die geiſtigen ſind. Da mag denn außerdem noch extra glauben, daß Trauben auf Tannen wachſen können, wer das Bedürfniß hat. Er predigt nicht: es lebte kein hiſtoriſches Individuum, das von den weſentlichen Schranken der Individualität frei geweſen wäre, ſondern er ſagt nur:

Iſt Chriſtus tauſendmal in Bethlehem geboren,
Und nicht in dir, du bleibſt doch ewiglich verloren.

Man erklärt dieſes Fürſichbehalten der Idee für Heuchelei, man behauptet, das Verhältniß zur Gemeinde ſei dadurch aufgehoben. Vielmehr wahrhaft begründet iſt es erſt dadurch. Der Pädagog ſteht zu ſeinem Zögling im Verhältniß einer ſittlichen Liſt; wie kann er ihn erziehen, wenn er ſeine Kindervorſtellungen theilt? Er wickelt ihm die Wahrheit darein. Iſt denn aber das Volk mündig in der Anſicht von metaphyſiſchen Dingen? Wem kann es im Ernſte einfallen, das zu behaupten? So geſtellt iſt der Geiſtliche erſt wahrer Prediger und Volkserzieher, da er nicht mehr im Stoffe verſtrickt iſt mit denen, die er erziehen ſoll, ſon-

dern frei darüber steht. Wie kann z. B. der Geistliche, der einen Teufel glaubt und Wunder für möglich hält, mit irgend einigem Erfolg gegen den Aberglauben an Zauberei predigen? Er mag hundert Mal sagen, Gottes Weisheit und Güte könne so etwas nicht zulassen: er gibt zu, daß die Naturgesetze nicht fest sind, daß es eine böse Macht gibt, die sie zu verderblichen Zwecken durchbrechen kann, da ist das Princip und die Möglichkeit eingeräumt, und die guten Gründchen, die er gegen die Wirklichkeit vorbringt, wiegen keinen Strohhalm. Mindestens seit Kant aufgetreten ist, wird man nicht leicht einen Theologen finden, der sich nicht in irgend einer Differenz mit dem kirchlichen Volksglauben befände, und Eine schließt alle in sich. Ausgesprochene Rationalisten aller Sorten, landkundige Kantianer sind von allen deutschen Regierungen ohne Bedenken auf Kanzeln, in Consistorien, in jedes geistliche Amt zugelassen worden. Es ist aber bekannt, daß der Kantianismus, der Rationalismus überhaupt ganz anders, als die speculative Theologie mit dem religiösen Volksglauben umsprang, daß er ihm ganz unsanft wesentliche Dogmen geradezu wegnahm, die übrigen ebenfalls ohne Complimente für bloße Vehikel einiger moralischen Lehren erklärte. Man hat darüber geschrieen, ich weiß es, aber nur eine Partei, nicht freisinnige Laien, nicht erleuchtete Staatsmänner. Verlegenheit freilich, Noth gab es immer, daß es mit der Wissenschaft nie recht ins Geleise kommen wolle in ihrem Verhältnisse zum Kirchenglauben. Nun kommt endlich eine Philosophie, die findet das edelste und zugleich gelindeste Mittel, der Noth abzuhelfen, die erkennt den ganzen schönen Gehalt des Glaubens an und weiß Aushilfe, nicht heuchlerische, nein wahre, aufrichtige, liebevolle

Aushilfe für die Differenz des Bewußtseins, das sich zu diesem Gehalte eine andere Stellung gibt, und nun — steht die halbe Welt in Flammen und schreit die Kirche um Hilfe, als läge sie in den letzten Zügen! Wie ist das zu erklären? Man muß den Beunruhigten den eigentlichen Grund ihrer Aufregung, den sie nicht zu sagen gewußt haben, — denn was sie bis jetzt vorgebracht haben, soll doch nicht von Gewicht sein — erst leihen. Der Rationalismus schien weit unschuldiger, denn die Dogmen, d. h. die durch eine Mischung mit historischem Stoffe zu Glaubenssätzen gewordenen Ideen, galten ihm noch immer für feste Dinge und Sachen, die allerdings historisch gewiß bleiben, nur neu zu erklären seien. Dieses Stoffartige hatte er mit dem Volksglauben gemein. Jetzt aber hat das durchgedrungene Princip des freien Denkens alle diese festen Pflöcke flüssig gemacht und herausgeschwemmt, und das so befreite Bewußtsein, das den ganzen Stoff vor sich nimmt und als solchen, als bloßen Stoff nirgends mehr gelten läßt, sondern auf reinen Gedankengehalt reducirt, gilt Jedem, der nicht auf dem Wege zusammenhängender strenger philosophischer und historischer Studien dieses Resultat selbst hat entstehen sehen und selbst für sich erzeugt, für ein frevelhaftes, vom Volke, vom Glauben abgefallenes. Es war ja vor Allem mit dem Begriffe Gottes so; dieser auf Lenken und Leiten beschränkte Gott war so gut als keiner, wohl aber gerade durch diese Versetzung in ein Jenseits ein fester, handgreiflicher Stoff. Die Wissenschaft fordert einen Gott, der wirklich unsichtbar, allgegenwärtig ist, und man schreit, sie habe keinen mehr, denn das gemeine Bewußtsein will etwas Festes und Solides, eine rechte Hand voll, wie die Bauern im Schwarzwald das Kupfergeld dem

Silbergeld vorziehen, weil ſie jenes in ihren ſchweren Händen nicht fühlen. Mit dem Supranaturalismus war es um kein Haar anders, er forderte einen miraculös hereinbrechenden Gott, weil er keine andere Gegenwart kannte, und ihn für den ganzen übrigen Weltverlauf ebenſo in ein Jenſeits verwieſen hatte, wie einen Stoff, ein Stück Materie, das mit einem andern Stück Materie nicht zugleich in demſelben Raum ſein kann, ſondern dieſem erſt einen derben Puff geben muß, wenn es ſich Platz machen will. Kurz es war der grobe Materialismus, die Sinnlichkeit in beiden Standpunkten, was der geiſtigen Anſicht einen Krieg auf Tod und Leben erklärte, vor der Welt aber, wie ſie einmal iſt, als Glaubenstreue und ächter Gehalt erſchien.

Da nun aber gerade das philoſophiſche Denken, das mit dieſem Stoffe nicht mehr verwickelt iſt, ſondern ihn frei vor ſich hat, erſt ſeinen wahren Werth und ſeine Nothwendigkeit für das ſinnlich beſtimmte Bewußtſein unbefangen erkennt, ſo war vielmehr wirklich alle Ausſicht auf ein ganz friedliches Verhältniß dieſer neuen Theologie zur Kirche vorhanden. Daß junge Leute vorlaut und taktlos da und dort den Unmündigen den ſtarken Geiſt des Denkens einzuſchütten verſuchen, iſt doch gewiß nicht Schuld der Philoſophie, auf keinen Fall dieſer Philoſophie, denn ſie gerade will das Gegentheil. Allein aus andern Gründen iſt es ganz richtig, daß jenes Verhältniß bereits ein ganz geſtörtes und getrübtes iſt.

Strauß wollte kein Volksbuch ſchreiben, man weiß es, und er hat auch keines geſchrieben. Dem Volke ſind ſeine Unterſuchungen böhmiſche Dörfer, kein Menſch dachte daran, dieſem ſeinen harmloſen Glauben zu nehmen. Aber der Pietismus hat das Volk

aufgeſtört, die Frage vor das incompetente Publicum gezerrt, die Gewiſſen beunruhigt und Mißtrauen geſät. Bei einem Geiſtlichen in Stuttgart ſoll eine Waſchfrau ſich zum Nachtmahl angemeldet haben, er fragt nach ihrem Namen, es iſt eine Frau Strauß. „Doch nicht verwandt mit dem berüchtigten Irrlehrer?“ Die gute Frau hatte von dem fatalen Namensvetter kein Wort gewußt und mußte jetzt hören, welch ſchlimme Makel an ihrem ehrlichen Namen hänge. So verbreitet der Pietismus das Reich des Herrn. Bekannt iſt und vielfach mit gerechtem Abſcheu gezeichnet, welchen delatoriſchen Charakter derſelbe neuerdings wieder (denn es iſt eine alte Liebe von ihm) angenommen hat. So und nicht anders iſt das Verſchleppen unzuſammenhängender Kunde über geiſtige Tendenzen aus dem Kreiſe wiſſenſchaftlicher Bildung vor einen Richter, der über ihren wahren Inhalt durchaus kein competentes Urtheil haben und nur Böſes, zur Verfolgung Reizendes in ihnen ſehen kann, zu nennen. Dieſer Richter iſt das Volk, Tractätchen und eine Art von Journalen ſind ſeine Organe, die mit großer Popularität namentlich in den untern Kreiſen circuliren, und Verwirrung und Verhetzung in die friedlichen Hütten tragen. Eine ſolche Kreuzſpinne webt bei uns unter dem Namen Chriſtenbote. Sie hat ſich, ſo wie ſie ſchon Märklin's Werk über den Pietismus mit der gewohnten Taktik anzukündigen wußte, auch beeilt, die Dogmatik von Strauß ihren Leinewebern, Weingärtnern, Bauern anzugeben. In kurzen, nackt abgeriſſenen Sätzchen iſt das Buch hier excerpirt, wie folgende: „§§. 7 — 19. Eine Offenbarung im eigentlichen Sinne gibt es nicht, ſondern der menſchliche Geiſt hat ſeine religiöſen Erzeugniſſe früher irrthümlicher Weiſe einer höheren Einwirkung zugeſchrieben, jetzt aber erkannt, daß dieß ſeine ei-

genen Erzeugniſſe ſind. — §. 14. Die göttliche Eingebung der heiligen Schrift iſt ein purer Irrthum, die heilige Schrift iſt vielmehr um nichts beſſer, als andere menſchliche Schriften. — §. 15. Ein Gotteswort gibt es nicht, ſondern der Menſch iſt auf ſeine Vernunft angewieſen. — §§. 34 — 41. Es laſſen ſich Gott überall keine Eigenſchaften beilegen u. ſ. w." Daß dieſe Sätze ſo hingeſchleudert, herausgezerrt aus der Weltanſchauung, der ſie angehören, und worin ihr negativer Charakter ſeine poſitive Ergänzung hat, in ein fremdes Bewußtſein hineingeworfen, dem jede Handhabe fehlt, ſie in dem Sinne zu begreifen, den ſie in einer auf der Arbeit von Jahrtauſenden wurzelnden Gedankenwelt haben, Entſetzen, Verſtörung, Grimm erregen müſſen, iſt von dem Verf. ſehr wohl erwogen und berechnet. Märklin, der in ſeiner Diöceſe zu Calw durch Humanität, unermüdlichen Eifer für die Pflege des allſeitigen geiſtigen Wohls der Gemeinde, durch Hervorrufung und aufopfernde Unterſtützung verſchiedener wohlthätiger Anſtalten, durch wahre Vaterſorge für die ihm anvertrauten Gemüther ſich das Vertrauen und den Dank aller Unbefangenen erworben hatte, wurde durch die unabläſſigen Operationen der Pietiſten gegen ihn in eine ſolche Kette von Verſtimmungen hineingezogen, daß er ſeine Ausſaat verlaſſen mußte, da ſie eben Früchte verſprach. Was anders? Es mag ja Einer den letzten Blutstropfen hinzugeben bereit ſein für das Gute und Rechte, aber er glaubt nicht, daß Wein aus Waſſer geworden, ſo iſt er eben des Teufels. Demſelben Schickſale ſieht jetzt Jeder entgegen, den ernſte Studien auf den gegenwärtigen Standpunkt der Wiſſenſchaft geführt haben. Er kommt als Geiſtlicher zu einer Gemeinde, erwirbt ſich Liebe und Vertrauen der Gemüther und führt ſie ſachte

zur Wahrheit, wie ſie dieſelbe bedürfen und ertragen können. Nun will er aber nicht verbauern, er ſetzt ſeine Studien fort, ſchreibt vielleicht etwas, ſeien es nur Aufſätze in Zeitſchriften: ſo ſchleichen die Pietiſten und ihre Organe herbei und rufen: traut eurem Pfarrer nicht, er glaubt keinen Gott, keinen Chriſtus u. ſ. f. Der giftige Same geht auf, und der Pfarrer kann abgehen oder, wenn er bleiben muß, bei einer Gemeinde bleiben, die ihm ihr Vertrauen entzogen hat. — Dies ſind die Früchte des Pietismus.

Die Regierungen ſehen in dem Kirchenglauben die feſteſte Stütze der öffentlichen Ordnung. Wie freiſinnig ſein Standpunkt ſein mag, der Staatsmann hat die nöthigen Studien nicht gemacht, den wahren Beſtand der Sache, der aus der Vogelperſpective gar nicht entdeckt werden kann, einzuſehen, und leiht leicht den Beſorgniſſen derjenigen ſein Ohr, welche, wenn nicht gefährliche Aufregung des Volks, doch Scandal als die unvermeidliche Folge der Anſtellung von Theologen der modernen Denkart darſtellen. Sein nächſter Anſtoß jedoch iſt der Widerſpruch, der für den verſtändigen Standpunkt darin liegt, daß Jemand Diener einer Kirche bleiben ſolle, deren Fundamentalſätze er nicht anzuerkennen öffentlich bekannt hat. Daß er ſie nicht anerkennt, würde an ſich nicht hinreichen, ihn zu entfernen, denn jede billige Regierung wird ſich erinnern, wie viele Hundert notoriſche Rationaliſten ſie angeſtellt hat und noch heute anſtellt. Daß er dieſe Abweichung öffentlich ausgeſprochen hat, dies würde ihn auch noch nicht ſtürzen, denn Hunderte der notoriſchen Rationaliſten haben in hundert Journalen, Archiven, Magazinen u. ſ. w. noch viel unkirchlichere Dinge geſagt. Was ſtürzt ihn denn? Das Geſchrei, das von der Sache gemacht wurde und das dem Staatsmann

Rückſichten aufnöthigt. Alſo wer hat ihn geſtürzt? Die Schreier. Und wer ſind die Schreier? Nun, wir wiſſen es ja, es ſind die Kinder Gottes, es ſind die Jünger der Liebe und des Friedens.

In Preußen hat der Pietismus ſich directer an die politiſche Seite gehalten, und iſt mit Waffen hervorgetreten, denen gegenüber es nur erlaubte Nothwehr iſt, wenn man einmal hervorhebt, daß vielmehr der Pietismus in ſeinem innerſten Weſen revolutionär iſt. Wie ihm die ganze weltliche Ausbreitung menſchlicher Kräfte nur ſo viel Geltung und Erlaubniß der Exiſtenz hat, als ſie direct und buchſtäblich ſich auf das jenſeits vorgeſtellte Göttliche bezieht, ſo iſt ihm auch der Staat, wie er nach ſchweren Kämpfen mit der Hierarchie als rein menſchliche Anſtalt aus der Vernunft ſich gegliedert hat, conſequenter Weiſe eine ungöttliche und unheilige, ſubſtanzloſe Exiſtenz. Man läßt ihn ſich gefallen, da man zufällig in ihm geboren iſt, ungefähr wie die Kunſt, die einmal da iſt und ſich die Freiheit genommen hat, auch die Schönheit dieſer ſündigen Welt zu ihrem Stoffe zu erheben, ohne die Pietiſten lange zu fragen. Freilich kann man ſich gegen die leztere leichter auflehnen, da ſie über keine Bajonette zu disponiren hat. Wahrhaft aber berechtigt zum Herrſchen kann conſequent nur diejenige weltliche Exiſtenz ſein, die in der ausdrücklichen Weiſe, welche der Pietismus fordert, Gott allein die Ehre giebt. Was aus der Welt und Sünde iſt, wie ſoll dem der Scepter gebühren, das weitgreifende Inſtrument, das trotz aller Verſchanzung durch Verträge auch über die Kirche ſo große Macht hat? Ich verwahre mich dagegen, daß ich behaupte, der Pietismus habe dieſe Conſequenzen bereits gezogen; aber man beweiſe, daß ſie nicht im Prinzip liegen. Der Staat iſt aus dem freien Gedanken, eine

Gliederung der durch den Verſtand vermittelten Vernunft, derſelben, aus welcher die Wiſſenſchaft wächſt. Ihm ſcheint die Wiſſenſchaft gefährlich, weil ſie an Allem zweifelt; aber ſie zweifelt, um deſto feſter zu begründen. Man kann etwa ſagen, zwar nicht der Pietismus, wohl aber der unbefangene Volksglaube ſei eine Stütze der Throne. Allein es iſt bekannt, wie Weniges und Ungenügendes die heilige Schrift über den bürgerlichen Gehorſam ſagt, wie ſie ihre abrupten Sätze hierüber ohne alle Begründung und Entwicklung hinſtellt. Der wahre Gehorſam aber beruht auf der Einſicht in die Nothwendigkeit des Staatsorganismus, welche allerdings in ihren weſentlichen Argumenten auch dem gemeinen Manne beigebracht werden kann. Wo ſteht denn aber geſchrieben, daß ein der modernen Wiſſenſchaft zugethaner Geiſtlicher dies nicht eben ſo gut, ja beſſer als ein Autoritätsgläubiger zu thun vermöge? Ganz anders freilich ſteht es mit dem Kunſtglauben (man erlaube das Wort, wie man eine Kunſt- und Volkspoeſie unterſcheidet). Hat dieſer etwa den franzöſiſchen Thron geſtützt? Nein; zugleich mit den politiſchen Greueln waren es die unerträglichen Anmaßungen der Kirche, welche als nothwendige Reaction des unbefriedigten Geiſtes die ſchlechte Philoſophie, wie der abſtracten Freiheit und Gleichheit, ſo des Atheismus hervorriefen. Vor dem Sclaven (dem Autoritätsgläubigen), wenn er die Kette bricht, vor dem freien Menſchen erzittre nicht. Auch erinnere ich mich nicht, je gehört zu haben, daß Cromwell ein Hegelianer war.

Iſt nun durch das ewige Geſchrei, die ewigen Delationen das Vertrauen des Volks zu Geiſtlichen, deren eſoteriſche Bildung die philoſophiſche iſt, geſtört, ſo muß freilich auch der Wiſſenſchaft

die Luſt und Liebe zu jenem Kreiſe von Vorſtellungen vergehen, die ihr ſonſt die vertraute Unterlage ihrer Ideen darbot. Wir wollten Friede, wir haben nicht herausgefordert, die Gegner durften nur die Verſchiedenheit der Bedürfniſſe anerkennen, wie wir; aber ſie ruhten nicht, bis die Sache verderbt und verhetzt war, denn ohne Negation hat der Zelot keine Lebensluft. Der Philoſoph kann nicht mehr die harmlos ſchöne Bilderwelt des Glaubens, den Traum ſeiner eigenen Kindheit lieben; er muß dieſen Boden haſſen, denn er iſt der Schooß des Fanatismus, er iſt die Höhle, worin die Wölfin der Unduldſamkeit mit dem ſcheußlichen Geifer der Verfolgung vor dem gefletſchten Gebiß auf Beute für ſich und die gefräßigen Jungen lauert. Das Gefühl der Gemeinſchaft mit der giftig aufgeſtörten Maſſe iſt ihm aus der Seele geriſſen, er kann nur wünſchen, daß eine Scheidung je bälder, je lieber erfolge, und muß ſich glücklich fühlen, wenn ihm ſeine Lage geſtattet, aus dem Dienſte der Gemeinſchaft zu treten, die ſeine edelſten Bemühungen mit Undank und Mißtrauen belohnt.

Schluß.

Man ſieht, es ſind nicht nur die Keime einer Kriſis da, ſondern ſie iſt ſchon im vollen Werden begriffen. Kann man denn aber unthätig zuſehen? Was ſoll denn nun geſchehen? Wie rathen und helfen? Die Pietiſten heben? Keine erleuchtete Regierung wird das wollen. Jene gemäßigte Mitte zwiſchen Glauben und Wiſſen zu halten ſuchen? Aber ſie iſt ein Unding und im Ausſterben begriffen. Die Mythiker zu keinem Kirchendienſt zulaſſen? Ich will nicht von der Unbarmherzigkeit reden, welche

dadurch dem Jüngling jede Aussicht abschneidet, der sich zum Studium der Theologie entschlossen hat, ehe er diese Kämpfe der Zeit kannte, dem die Mittel fehlen, eine neue Laufbahn zu betreten, nicht von der Versuchung zur wirklichen Heuchelei, welche dadurch dem Schwachen bereitet wird, sondern vom Bedürfniß der Gemeinde selbst.

Ist es denn wirklich das ganze Volk, das noch fest im alten Kirchenglauben wurzelt? Unbedingt wird man es nur vom Bauernstand behaupten können. Der Stand der Handwerker, dessen Arbeit schon an sich mehr Vermittlungen des Verkehrs voraussetzt, mehr Bewußtsein der Selbstthätigkeit mit sich bringt und mehr Umgang mit den gebildeten Ständen, hat längst begonnen, sich vom heteronomischen Glauben zu emancipiren. Er ist rechtlich nicht aus Furcht vor Höllenstrafen oder weil es geschrieben steht, daß Unrecht Sünde ist, sondern schlechtweg, weil es moralische Maxime ist, von der er sich gelegentlich selbst die inneren Gründe anzugeben sucht. Allgemeine Grundsätze, sprichwörtlich zusammengefaßt, sind sein sittlicher Compaß; weil es an sich verwerflich ist, verwirft er das Böse; weil es an sich gut, billigt er das Gute. Damit vereinigt er beiläufig, ohne die Inconsequenz einzusehen, Reminiscenzen aus dem Autoritätsglauben. Der Kaufmann ist längst darüber weg, nur zu sehr, indem er im Allgemeinen die abgetretenen Grundsätze der seichten Aufklärung und des französischen gesunden Menschenverstandes in der Meinung, daß dies das Neueste sei, noch vorzubringen liebt. Aber der Beamtenstand, der Stand aller derjenigen, die studirt haben, wo ist denn sein Kirchenglaube? Ich weiß nicht, wie es anderswo ist. In Preußen z. B. soll man noch sehr kirchlich sein. In

Hamburg und Bremen intereſſirt ſich das ganze Publicum für den tragiſchen Kampf eines Supranaturaliſten und Rationaliſten. In Oeſtreich und Baiern habe ich dieſen Stand im Durchſchnitt der Aufklärung zugethan geſehen, die längſt mit der Kirche gebrochen hat. Für Württemberg aber wette ich mit Beſtimmtheit, daß es ſehr ſchwer ſein wird, unter Hundert Einen zu zählen, der die Kirche beſucht, der zum Abendmahl geht, der zum Tiſche betet. Ich frage z. B. meine verehrungswürdigen Herren Collegen in Tübingen, Hand auf die Bruſt, wie weit ſich bei der Mehrzahl von ihnen die Localkenntniß von den Bänken erſtreckt, welche in der hieſigen Kirche den Profeſſoren zugewieſen ſind. „Verderbniß der Zeit.“ Iſt leicht geſagt. Kann man denn wirklich glauben, daß dieſe Tauſende, da ſie dieſen Troſt der Seele und dieſe Quelle der Sittlichkeit nicht mehr haben, darum von Gott und allem Guten und Heilſamen verlaſſen ſeien? Hat man denn gar nicht auch nur eine Ahnung, daß, da ſie es ohne Halt und Stab ihrer Seele nicht aushalten könnten, da doch anerkannt ſo viele treffliche und verdiente Männer unter ihnen ſind, ſie offenbar etwas Anderes haben müſſen, was ihnen für jene aufgegebene Stütze Erſatz giebt? Wird man denn auch nie einſehen, daß eben das Abweichen des größten, des gebildetſten Theils der Völker von dem kirchlichen Glauben ſchon an ſich ein Beweis ſeiner Unzulänglichkeit für den Geiſt der Menſchheit iſt? Und nun ſoll dieſe große Anzahl achtungswerther Menſchen erleben, daß die Kirche diejenigen ihrer Diener ausſtößt, welche, wie ſie, rationell denken und Kinder des Jahrhunderts ſind. Gewiß ſind nicht Wenige unter ihnen, die ihre Zweifel am Kirchenglauben noch nicht klar in ſich verarbeitet haben, und denen es zur Beruhigung dient, in

der Kirche Männer angeſtellt zu ſehen, die das Element ihrer Bildung innerhalb dieſer religiöſen Gemeinſchaft ſelbſt vertreten, und bei denen Rath zu holen iſt über die ſchwere Frage, wie man im Grunde des Gemüths das wahre Weſen des Chriſtenthums treu hegen könne, ohne ſeinen Formen zugethan zu ſein. Nun wird ihnen dieſe Beruhigung entzogen, und ſie fühlen ſich derjenigen Gemeinſchaft vollends entfremdet, welche die Geſtalt einer Bildung nicht in ihrem Schooße ertragen will, die mehr oder minder entwickelt auch die ihrige iſt; und ſo hat die Kirche mit dieſen ihren Dienern zugleich einen großen und achtungswerthen Theil ihrer Gemeinde vollends von ſich geſtoßen. Es wird ihr gehen, wie der katholiſchen Kirche, welche die Reformation, die ja anfangs nur eine Verbeſſerung innerhalb derſelben bezweckte, nicht zu ertragen vermochte und ſich dadurch um nichts weniger, als die ſinnreichſten Völker ärmer machte.

Was aber denn? Man wäre denn doch darauf reducirt, durch Anſtellung von akademiſchen Lehrern, welche die gerühmte Mitte halten (nicht von Pietiſten, wiederhole ich, denn ich rede ja immer von einer billigen und liberalen Regierung), der ſchlimmen Richtung in der Jugend zu ſteuern? Aber da müſſen wir eben wieder ſagen und noch einmal ſagen, daß bei aller Ueberzeugung von der anderweitigen Tüchtigkeit, Gelehrſamkeit u. ſ. w. des Lehrers ſeinem Verhältniſſe zur Jugend der wahre Nerv der inneren Einſtimmung fehlen wird, das Gefühl, in Einem geiſtigen Boden zu wurzeln, daß der Kern derſelben den nun ohne Führer erſt gefährlichen Weg allein gehen wird.

Und was folgt denn aus dem Allem? Das folgt, daß es gegen die große Strömung der Zeit kein Mittel giebt. Damm

und Wehr nimmt ſie mit ſich, und es iſt keine Hilfe gegen ſie, als mit ihr zu ſchwimmen. Die Lage iſt für die leitenden Kirchenbehörden ſchwierig genug, das iſt außer Zweifel. Die Kirche iſt ein hiſtoriſches Inſtitut, als ſolches auf poſitive Lehrſätze gegründet, und nun wird der größere, wenigſtens der talentvollere Theil der Jugend dieſen Lehrſätzen untreu. Wie dieſen Widerſpruch nieten und zuſammenſchweißen? Die württembergiſche Synode hat neuerlich ein Mittel verſucht. Sie hat an die evangeliſche Geiſtlichkeit Wirtembergs eine vertrauensvolle Anſprache erlaſſen, welche durch ihren würdigen und humanen Ton alle Achtung verdient. Daß auf geiſtigem Gebiete nicht durch Gewalt, ſondern nur durch geiſtige Mittel zu kämpfen ſei, wird als Grundſatz vorangeſtellt und in der Form freundlicher Ermahnung aufgefordert, an dem Geſchichtlichen und Poſitiven des Chriſtenthums, der Perſon und Geſchichte Chriſti, als der Summe des Glaubens feſtzuhalten. Allein, wenn dies nicht der Predigtweiſe, ſondern der Ueberzeugung ſelbſt gelten ſoll, wie kann derjenige, der ſolche durch Gründe, durch ernſtliche Studien ſich gebildet hat, einer auch noch ſo achtungswürdigen Ermahnung ſie opfern? Er kann ja nichts dafür, es iſt eben ſo. Es gäbe ein Mittel, ja. Man widerlege ſeine Ueberzeugung, man widerlege Hegel, Schleiermacher, Strauß. Aber da ſitzt eben wieder der üble Knoten. Das iſt der ſchlimme Caſus, daß man Keinen findet, der gründlich und unbefangen die Entwicklungsgeſchichte der neueren Philoſophie in ihrem Eindringen in die Theologie ſtudirt hätte, ohne für ſie gewonnen zu ſein! Wogegen die Widerſacher dieſe Dinge gar nicht oder halb ſtudirt haben und vom Hörenſagen urtheilen. Es iſt dies hundert-

mal geſagt, aber wie ſich verſteht, immer in den Wind geſprochen; denn das Publicum läßt ſich nicht nehmen, über Dinge zu reden, die es nicht kennt. Der Troſt aber bleibt uns immer, daß wir nicht in Rußland, nicht in Oeſtreich ſind. Da wäre ſchnell geholfen: laßt keines dieſer Bücher in's Land, verbietet in Vorleſungen und in den Aufſätzen der Studirenden jede Erwähnung dieſer Ideen, leget Lehrern, die ſchon vom Uebel angeſteckt ſind, die ihnen anvertrauten Vorleſungen nieder, Punctum. Aber wir ſind nicht in Rußland, nicht in Oeſtreich.

Wohin arbeitet denn aber die bevorſtehende Kriſe? Zu einer Trennung in eine ſichtbare Kirche von Glaubenden und eine unſichtbare von Wiſſenden? Allein wirbt die letztere nicht beſtändig aus der erſteren, ſo daß alſo dies noch gar kein Reſultat, ſondern erſt der Angang der Kriſe wäre? Stehen nicht die mittleren Stände erweislich bereits mit dem einen Fuße in jener, mit dem andern in dieſer? Noch bleibt der Bauernſtand, überhaupt das Volk im engeren Sinne. Hier concentriren ſich am Ende alle Fragen: kann und wird eine Zeit kommen, wo auch dieſer Stand der Naivetät des Glaubens entwächſt oder nicht? Das liegt im dunkeln Schooße der Zukunft. Und dieſe laſſe man werden und wachſen in organiſcher Entwicklung, und hoffe nicht, mit retardirenden Mitteln in die Räder ihres gewaltigen Schwunges greifen zu können. Gewiß aber bleibt nur Eines: den gerechten Unwillen aller guten Menſchen verdienen diejenigen, welche gewaltſam und frevelhaft die ſtille Säftegährung dieſer Pflanze, deren Krone wir noch nicht kennen, ſei es durch übereilte Beſchleunigung, ſei es durch bösartige Zerſtörungsverſuche, zu verwirren und zu vernichten gehen. Es iſt aber ein Unterſchied zwiſchen Beiden.

Die Erſteren, ich meine diejenigen, welche den Unmündigen vorlaut das Wiſſen ſtatt des Glaubens aufdrängen wollen, verdienen Unwillen und Zurechtweiſung wegen jugendlicher Raſchheit und Muthwillens (von eigentlicher Frivolität iſt weder hier, noch überall in dieſer Darſtellung die Rede; ſie iſt gar keine Geſtalt des Geiſtes, welche ein Glied in den großen Gegenſätzen des Bewußtſeins bildet); aber den tiefſten ſittlichen Unwillen verdienen diejenigen, welche böswillig durch gehäſſige und ſchiefe Berichte von der jetzigen Geſtalt des theologiſchen Wiſſens unter den Unbefangenen Mißtrauen, Zwietracht, Unruhe der Gewiſſen und den Geiſt der Verfolgung ſäen; ſie verdienen die eigenthümliche Art von Abſcheu, die auf dem Baumverderber laſtet.

Ob wohl eine Zeit denkbar iſt, wo es eine Kirche im jetzigen Sinne nicht mehr giebt, ſondern der Staat dieſen Beſtandtheil, den er bis jetzt nur äußerlich in ſich aufgenommen hat, ganz zur Identität mit ſich auflöſt? Die Gefahr, daß der Staat die Gewiſſensfreiheit beeinträchtigen möchte, würde wegfallen, denn es iſt vorausgeſetzt, daß bis dahin der ſymboliſche Stoff in rein geiſtige Gedanken, in Maximen aufgelöſt wäre, deren beliebige Faſſung in dieſe oder jene Definition keinen Streit mehr erregen könnte. Vereinigungspunkt könnte nur der Satz ſein, daß der Geiſt und nicht die Materie das Wahre, nur in ihm das ſittliche Leben ſei. Oder kann man denn nur über einen bibliſchen Text und poſitive Dogmen predigen? Soll es gar kein Inſtitut der Erziehung des Volks zum Ewigen mehr geben können, wenn keine Kirche im jetzigen Sinne?

Zwiſchenbemerkung.

Nach dieſen zur Theologie gehörigen Aufſätzen laſſe ich drei Anzeigen aus dem Gebiete der bildenden Kunſt folgen. Sie ſchließen ſich ganz von ſelbſt an die erſteren an; denn wie Religion und Kunſt immer Hand in Hand gegangen ſind, ſo fließt aus der modernen Umbildung deſſen, was ſonſt in der Religion materiell verfeſtet war, in freies, weltlich ſittliches Bewußtſein, für die moderne Kunſt unmittelbar die Forderung der freien Weltlichkeit und concreten Immanenz. Es iſt der Grund-Gedanke dieſer drei Anzeigen, daß wahre Idealität in der Kunſt das Dieſſeits verklärt, nicht den Geiſt als ein Jenſeits materialiſirt, ſowie eben dieß der Grundgedanke in den theologiſchen Aufſätzen iſt.

II.

Zur bildenden Kunst.

Der Triumph der Religion in den Künſten, von Friedrich Overbeck.

(Deutſche Jahrbücher für Wiſſenſchaft u. Kunſt, Jahrg. 1841. Nr. 28. S. 109 ff.)

Ich ſtand vor dem vielbeſprochenen Gemälde im Städelſchen Inſtitute zu Frankfurt. Das Auge muß ſich auf der von Gruppen und Farben blühenden, oben durch einen Halbkreisbogen geſchloſſenen Tafel erſt zurechtfinden. Beginnen wir nur ſogleich die Sonderung. Das Bild zerfällt in zwei große Hälften, ſtreng verbunden im Geiſte des Malers und des Mittelalters, in dem er lebt; für das Auge iſt keine Einheit da, keine Mitte, keine Wechſelbeziehung, welche die getrennten Glieder zur Geſammtheit Einer Handlung verbände. Doch urtheilen wir noch nicht; der Meiſter hat ja kein geringeres Vorbild, als Rafael's Theologie in der Stanza della segnatura für ſich. Nehmen wir ſogleich ſeine eigene gedruckte Erklärung zur Hand. Ohne dieſe werden wir nicht wohl in's Klare kommen. Es ſoll dies noch kein Vorwurf ſein. Denn ein Kunſtwerk ſoll ſich zwar immer ſelbſt erklären, ſein Sinn nämlich; das Bedürfniß hiſtoriſcher Notizen iſt aber hiedurch nicht ausgeſchloſſen. Freilich hier reichen ſolche nicht aus, doch davon nachher.

Es ſoll die Entwicklung der bildenden Kunſt im Dienſte der chriſtlichen Kirche dargeſtellt werden. Nicht als ob ſie außerhalb dieſes Bundes auch andere Blüthen getrieben hätte, welche Werth

und Wirklichkeit hätten; denn zwar heißt es, die Künste werden „hier" nur insofern gefeiert, als sie zur Verherrlichung Gottes beitragen, aber nicht nur zeigen weitere Aeußerungen deutlich genug, daß der Künstler nicht der Meinung sei, anderswo wären mit Fug und Recht auch andere Richtungen der Kunst zu feiern, sondern dies liegt schon in dem sonderbaren Ausdrucke „zur Verherrlichung Gottes." Denn man sollte meinen, die Kunst könne Gott verherrlichen, auch wenn sie nicht einen kirchlich gegebenen Stoff, sondern die Schöpfung schlechtweg in ihrer göttlichen Herrlichkeit darstellt; und doch ist in diesem Bilde und seiner Erklärung nur von Einer Art der Verherrlichung Gottes, der kirchlichen nämlich, die Rede. Doch wir gerathen immer schon in die Kritik hinein und wollten doch erst sehen und genießen. Wie verkehrt! Aber liegt die Schuld an uns?

Den oberen Theil unter dem Rundbogen nimmt eine Versammlung überirdischer Personen aus dem christlichen Himmel ein; sie sitzen und stehen auf Wolken, wie in der Malerei des Mittelalters und ihrer matteren Nachblüthe in den nächsten Jahrhunderten nach Abschluß desselben. Maria mit dem Kinde in der Mitte; sie hat eine Schreibfeder in der Hand und sinnt auf den Lobgesang, dessen erstes Wort „Magnificat" sie schon auf den Papierstreifen in ihrer Linken niedergeschrieben, „um gleichsam als Chorführerin Alle aufzufordern, Gott dem Herrn die Ehre zu geben." Heilige des Alten und Neuen Bundes umgeben sie, zunächst solche, die als Vertreter der religiösen Kunst gelten können, wie Lucas als Maler, David mit dem Saitenspiel u. s. f., während die heilige Jungfrau selbst die Kunst der Künste, die Poesie

vertritt. Von den übrigen Geſtalten dieſes Olymps nachher ein paar Worte.

Im unteren Theile des Bildes breitet ſich in heiteren Flächen und Bergen die Erde aus, und im Vordergrunde iſt eine große Verſammlung von Künſtlern zu ſehen. Der ganze obere Theil iſt wie eine Viſion zu betrachten, die ihnen vorſchwebt; doch keiner von ihnen blickt hinauf, keinem, oder nur zweien, dreien ſehen wir an, daß, was oben ſich enthüllt, in ihrem Innern ſich ſpiegelt. Doch ja, es iſt eine Art Verbindungsglied da, die Fontaine. In der Mitte des Plans tritt nämlich ein Brunnen dem Blicke entgegen, der „durch ſeinen aufſteigenden Waſſerſtrahl, anſpielend auf das Bild, deſſen ſich der Herr im Evangelium bedient, von dem Springquell, der in's ewige Leben emporſprudelt, als Symbol der himmelanſtrebenden Richtung der chriſtlichen Kunſt erſcheint, im Gegenſatz zu der Vorſtellung der Alten, die ſich auf dem Parnaß eine abwärts ſtrömende Quelle dachten. So iſt demnach jede Kunſtrichtung, die ſich im Bilde angedeutet findet, nur inſofern hier gemeint, als ſie nicht in Widerſpruch tritt mit der himmelwärts gerichteten Intention des Ganzen. Denn die chriſtliche Kunſt ſchließt zwar keine Seite der Kunſt, keine Entwicklung derſelben aus, ſie mag ſie vielmehr alle in ſich begreifen, aber um alle zu adeln und zu heiligen und Dem zum Opfer darzubringen, der zu allen die Fähigkeiten in den Menſchen gelegt. Darum erſcheint hier auch der Brunnen mit einem zwiefachen Waſſerſpiegel, indem ſich in dem obern Becken der Himmel, im untern aber die irdiſchen Gegenſtände abſpiegeln, wodurch das doppelte Element der Kunſt angedeutet wird, die einerſeits ihrer geiſtigen Weſenheit nach, ſo wie jeder gute Gedanke, vom Himmel

ſtammt, anderſeits aber zur Verſinnlichung ihrer Ideen des äußern Gewandes ſichtbarer Formen bedarf, die ſie der uns umgebenden Natur entnimmt.“ Ich weiß nicht, welche Logik Hr. Overbeck ſtudirt hat; Krug, Kieſewetter, wer es ſein möge: alle und der geſunde Menſchenverſtand zuerſt lehren unterſcheiden zwiſchen zwei Seiten eines Ganzen und zwiſchen einem anderen Ganzen, das dieſe beiden Seiten in völlig verſchiedener Miſchung enthält. Sinnliche Mittel mußten freilich auch der ſtrengchriſtlichen Kunſt als nothwendig zugeſtanden werden; die Richtung der Malerei aber, welche, in kirchlichen Darſtellungen anerkannt ohne religiöſe Würde, ihre ganze Kraft im Profanen entfaltete, war von dieſem Bilde offenbar ausgeſchloſſen. Und dennoch haben die Venetianer hier ihre Stelle gefunden. In den Spiegel des unteren Beckens nämlich ſehen Giovanni Bellini und Tizian, im Geſpräch mit Carpaccio und Pordenone erſcheint ſogar Correggio, er iſt aber freilich mit einem verwünſcht frivolen Kopfe davongekommen. Aber in dieſer Degradation durch ihre Stellung am untern Becken waren die Venetianer doch aufzunehmen? Gut, aber dann machten auch noch andere Meiſter in Menge Anſpruch auf den Eintritt in dieſen Kreis. Wo iſt van Dyk, Rubens, wo ſind die Spanier? M. Angelo ſchließt. Er hat „von der Bewunderung der Antike ſich hinreißen laſſen, dieſe als neuen Götzen in ſeiner Schule aufzurichten; und Rafael fühlte ſich nicht ſobald in der Kraft ſeiner auffaſſenden Gaben, als auch ihn gelüſtete, die Hand nach dem Verbotenen auszuſtrecken, und die Schranken der Gottesfurcht ihm läſtig wurden. Und ſo ward denn die Sünde der Apoſtaſie in der Kunſt um eben dieſe Zeit an vielen Orten zugleich vollbracht, indem man nicht mehr Gott dem Herrn mit der Kunſt

dienen, sondern sie selber auf den Altar stellen wollte. Und billig traf solche Sünde der Gottvergessenheit auch alsbald die Strafe der Gottverlassenheit, so daß wir mit Staunen die Künste plötzlich in einen Verfall gerathen sehen, und einer ganz schrankenlosen Ausartung preisgegeben, die uns mit größerem Widerwillen erfüllt, als die Erzeugnisse irgend einer noch so rohen Zeit. Wohl hat man dann in der Folge sich mehrfach bemüht, die Künste wieder zu höherer Würde zu heben; allein da man das Uebel nicht in der Wurzel zu heilen bedacht war, so konnte auch der Erfolg durchaus nicht den Anstrengungen entsprechen. Darin magst Du denn auch den Grund suchen, warum Du keinen der gefeierten späteren Meister hier findest, denen keineswegs ihr künstlerisches Verdienst soll abgesprochen werden, die aber unter den Mustern christlicher Kunst keinen Platz finden konnten, weil sie ihr, dem Wesen nach, nicht angehören." Freilich ist ihnen ihr Verdienst abgesprochen, denn kirchlich religiöser Geist ist ja als der einzige wahre Inhalt der Kunst behauptet, als die einzige Weise, worin sie ideell zu sein vermag, es fehlt also diesen Künstlern die Idealität, mithin die Kunst — nach Overbeck.

Die Allegorie mit dem Brunnen ist jedoch weiterhin nicht festgehalten; wie sollten auch so viele Köpfe in Ein Becken sehen? In das obere Becken, das den Himmel, die obere Hälfte des Bildes spiegeln soll, sieht eigentlich gar Niemand. Ein neuer Uebelstand, denn was soll die Allegorie, wenn sie nicht einmal benutzt wird?

Die Maler, welche noch im Mittelpunkte des religiösen Ideals verweilten, bilden zwei Gruppen zur Linken und Rechten der Fontaine. Links horchen die älteren Toscaner und Andere dem begeisternden Gesange des Dante; hier steht Rafael in der Mitte aller

derer, die besonderen Einfluß auf ihn geübt, des Pietro Perugino, Ghirlandajo und Masaccio, Fra Bartolomeo, Francesco Francia; die Arme übereinander blickt er voll Selbstgefühl nach dem Wasserstrahle herüber. Zur Seite auf einem antiken Fragmente sitzt tiefsinnend M. Angelo, L. Signorelli neben ihm, der ihn mit ernstem Gesicht ermahnt, auf Dante's Gesang zu horchen.

Zur rechten Seite, nahe den Venetianern, begrüßen sich freundlich verschiedene Meister des Südens und Nordens; zunächst bieten, durch gleiche Uebung der Kupferstecherkunst verwandt, Lucas von Leyden, Mantegna sich die Hand, zwischen beiden ragt Albrecht Dürer hervor, dem Lucas hat sich Martin Schön, dem Mantegna Marc Anton gesellt. Neben ihnen bilden eine zweite Gruppe Fiesole, Benozzo Gozzoli, die Brüder van Eyck, Hemlink, der anonyme Meister des kölner Dombildes. Schoreel in Pilgertracht, weil er eine Wallfahrt in's gelobte Land gemacht haben soll, tritt hinzu; zwei weibliche Gestalten in der Ferne deuten die Uebung der religiösen Kunst in Nonnenklöstern und sonst unter Frauen an; zwei Mönche, auf den Stufen der Terrasse sitzend, in Miniaturen vertieft, erinnern an die Anfänge der Malerei, „woraus der junge Künstler die Lehre nehmen möge, daß er vor Allem das Geräusch der Welt fliehen und Abgeschiedenheit und Sammlung des Geistes lieben müsse“ u. s. w.

Im Vorgrunde sind links die Bildhauer, rechts die Architekten versammelt, jene um Nicola Pisano, ein Kaiser in ihrer Mitte, so wie unter den Baumeistern ein Papst und Bischof, da es geeignet schien, jene Kunst dem weltlichen, diese dem geistlichen Schutze unterzuordnen. Nicola lehnt an einem Sarkophage, neben ihm ein knieender Knabe, der „gleichsam“ das Wohlgefallen

dieſer Kunſt an Anmuth der Form und Bewegung verſinnlicht, um ihn her Schüler, hinter ihm Luca della Robbia, Lorenzo Ghiberti, Peter Viſcher, die fromme Sinnigkeit, die plaſtiſche Form, die treue Naturauffaſſung vertretend. Auf der andern Seite hat über Trümmerſtücken antiker Baukunſt Meiſter Pilgram einen Kreis von Schülern, Jünglinge franzöſiſcher, engliſcher, ſpaniſcher, arabiſcher Nation um ſich verſammelt, Erwin von Steinbach weiſt dem Papſte den Aufriß eines Münſters, Brunelleſchi, Bramante, der Erbauer des Ulmer Münſters, ein Unbekannter treten herzu. Muſiknoten in der Hand des Papſtes erinnern an den mächtigen Eindruck des Kirchengeſanges. Gegen den Mittelgrund des Bildes ragt ein unvollendeter gothiſcher Bau, die Unterbrechung chriſtlicher Kunſtblüthe anzuzeigen und den Jünger zur Vollendung derſelben aufzufordern.

Alſo eine Recapitulation der Kunſtgeſchichte, ein Curſus über ihre Vergangenheit, der zugleich eine Moral für ihre Zukunft enthält. Die Kunſt biegt ſich auf ſich zurück und macht ſich ſelbſt ſich zum Gegenſtande. Das iſt ein Act der Reflexion, aus dieſer das ganze Bild hervorgegangen, und ſchon hiedurch ein ganz modernes, im tadelnden Sinne modernes Product. Wie? Ein Werk, das ſo ganz in den Glauben der guten alten Zeit getaucht, ſo aus der Quelle der reinſten Frömmigkeit gefloſſen iſt, bei deſſen Ausführung Perugino und Rafael den Griffel geführt hat? Wir reden von der Ausführung nachher und von der Stimmung, wie ſie ſich in den äſthetiſchen Formen ausſpricht. Hier iſt nur erſt ganz allgemein die Aufgabe, der Gedanke feſtzuhalten. Nie iſt es den alten Meiſtern eingefallen, die Malerei, die bildende Kunſt zu malen. Sie haben einzelne Künſtler portraitirt; das iſt etwas

Anderes. Sie haben gelegentlich die verſchiedenen Künſte in allegoriſcher Andeutung angebracht; das iſt auch etwas Anderes. Aber nie haben ſie mit dem Pinſel einen Vortrag über Geſchichte der Kunſt gehalten, um eine fabula docet daraus zu ziehen, um eine gewiſſe Anſicht über dieſe Geſchichte als die einzig richtige aufzuſtellen. Und es iſt nicht zufällig, daß ſie dieß unterlaſſen haben, ſondern es iſt, weil ſie mit allen Kräften im Boden der Kunſt wurzelten, nicht außer ihr ſtanden, um Betrachtungen über ſie zu malen. Rafael hat die Theologie, das Recht, die Philoſophie, die Poeſie gemalt. Die Aufgaben waren unfruchtbar genug, und nur Rafael vermochte ſolche Abſtractionen in Fleiſch und Blut zu verwandeln. In der Poeſie iſt allerdings ein Zweig der Kunſt von der Kunſt ſelbſt behandelt, aber ein der Art nach von der ihn behandelnden Kunſt ſehr verſchiedener, nicht die bildende von der bildenden und keineswegs mit der didaktiſchen Abſicht, über die Tendenz derſelben eine Lehre aufzuſtellen. Dieß ſetzt den Rückblick auf eine abgelaufene Entwicklung voraus und einen reflectirenden, raiſonnirenden Geiſt. Uebrigens iſt der Künſtler dem großen Schöpfer der Stanzen darin gefolgt, daß er den abſtracten Begriff als die lebendige Seele ſeiner geſchichtlichen Verkörperung in Individuen faßte und ſo in der Hauptſache der in der Allgemeinheit der Aufgabe liegenden Verführung zur Allegorie entging. Allein im Einzelnen hat ſich dieſe todte Geburt des Verſtandes, die Rafael in der Segnatur aus gutem Grunde als rein decorative Nachhilfe an die Decke verwies, dieſes Afterbild des Schönen, dieſe Conſervatorinn eines äſthetiſchen Naturaliencabinets, welche einem beſtimmten ſinnlichen Gebilde die ihm lebendig zugehörende warme Seele ausweidet und dafür einen ihm fremden, der Vielſeitigkeit

individueller Beſeelung durch ſeine Abſtractheit widerſprechenden Begriff hineinſtopft: dieſes Geſpenſt der Kunſt, die Allegorie hat ſich dennoch auf allen Seiten eingeſchlichen; ein neuer Beleg, daß wir ein Werk mehr der Reflexion, als der Begeiſterung (Fanatismus iſt nicht Begeiſterung) vor uns haben. Im oberen Theile ſind Vorſtellungen des chriſtlichen Glaubens, für welche dieſer ſeine beſtimmten, der frommen Phantaſie geläufigen mythiſchen Formen hat, ganz unnöthiger Weiſe allegoriſch angedeutet. Joſua, der Iſrael in's gelobte Land eingeführt hat, weiſt hin auf den Erlöſer, der die Seinigen in's Reich des Vaters einführt, Melchiſedek ſtellt das ewige Hohenprieſterthum Chriſti vor, hinter dieſem ſteht Joſeph mit der Garbe, der auf die Speiſung der Gläubigen durch das lebendige Brod vom Himmel deutet, Abraham mit dem Opfermeſſer, als Bild des ewigen Vaters, der ſeinen „Erſtgebornen“ opfert, neben ihm Sarah mit Iſaak als Bild der Kirche. So noch mehrere Figuren auf der anderen Seite der Madonna. Die Märtyrer Sebaſtianus und Fabianus verſinnlichen das Leiden Chriſti, die Jungfrauen Cäcilia und Agnes ſeine fleckenloſe Reinheit, „und zuletzt beſchließt die Gruppe die Kaiſerin Helena mit dem Kreuz Chriſti, durch welches auf den himmliſchen Adam hingewieſen wird, wie der irdiſche die jenſeitige Gruppe beſchließt.“ Es ſind zum Theil typiſche, durch Convenienz dem Theologen geläufige, Allegorien, aber doch ohne Kopfzerbrechen nicht zu entziffern, ja ohne Commentar gar nicht zu entdecken. Im untern Theile der Springbrunnen, alſo der Mittelpunkt des Ganzen, allegoriſch. Rafael trägt einen weißen Mantel, „der die Univerſalität ſeines Geiſtes ſymboliſirt, in welchem ſich ebenſo Alles, was man an Anderen vereinzelt bewundert, vereinigt findet, wie

der Lichtſtrahl alle Farben in ſich befaßt.“ Die drei Knaben kann man gelten laſſen, deren zwei den Venetianern, ein anderer dem Nicola Piſano beigeſellt, das Wohlgefallen an Fleiſch, Leben und Form verſinnlichen; denn es iſt etwa denkbar, daß wirkliche Knaben als Modelle ſich bei den Künſtlern eingefunden haben. Aber ſtark, ſehr ſtark iſt wieder das Relief am Sarkophage, mit deſſen Studium Nicola beſchäftigt iſt: „es ſtellt die beiden Marien dar, die zum Grabe Chriſti gehen, anſpielend auf die Auferſtehung der Kunſt zu einem neuen geiſtigen Leben, nachdem die alte in Ehren zu Grabe getragen erſcheint.“

Man muß allerhand hören. In München ließ ich mich gegen einen Künſtler und Kunſthiſtoriker über die Allegorie heraus. Ich war damals noch ſo unſchuldig, zu meinen, es verſtehe ſich von ſelbſt, daß ich in meinem Unwillen gegen dieſe Perücke der Kunſt Niemand gewiſſer als die Künſtler auf meiner Seite haben müſſe; ich erſtaunte daher nicht wenig, die ſehr ernſte Antwort zu erhalten: „ſehen Sie, wohin Sie gerathen, wenn Sie die Idee aus der Kunſt wegnehmen.“ Ich machte, freilich nach ſolchem Vorgang hoffnungslos, einen Verſuch, ihm darzuthun, daß gerade das Intereſſe, die Idee recht in die Kunſt hineinzubringen, zur Verwerfung der Allegorie führen müſſe. Der Mann hatte namentlich Mythus und Allegorie verwechſelt und beſchloſſen, ſich hierüber nicht in's Klare bringen zu laſſen. Dieſe Verwechslung liegt allerdings der jetzigen Zeit nahe, da Vieles, was alte fromme Zeiten als Mythus erzeugten, für uns, weil es nicht mehr im Glauben lebt, Allegorie geworden iſt, und derjenige, der dem Mythus als höchſter Aufgabe der Kunſt das Wort ſprechen zu müſſen glaubt, daher leicht auch den urſprünglichen Un-

terſchied deſſelben von der eigentlichen Allegorie verkennt und dieſe in ſeine Protection mit einſchließt. Zwar iſt dieſer Unterſchied bei einigem Nachdenken leicht erkennbar. Wenn Cornelius in dem herrlichen Bilde in der Glyptothek, Paris die Helena entführend, das luſtige Schiff von reizenden Amorinen geleiten läßt, während hinten mit geſchwungener Fackel die Erinnyen ſich anklammern, ſo iſt dies mythiſch; denn dieſe Figuren ſind nicht Erzeugniſſe ſeiner ſubjectiven Reflexion oder einer herkömmlichen Convenienz des Verſtandes, ausgeklügelt, um einen Begriff nachträglich und oberflächlich zu verſinnlichen, ſondern es ſind Weſen, die in einem alten Glauben lebten, entſtanden durch abſichtloſe Volksdichtung, und ſie leben, wenn anders der Künſtler nur Kraft hat, uns mit friſcher Reproduction in das Element, in die Stimmung jenes Glaubens zurückzuführen, noch einmal auf. Es kann keine Frage ſein, daß die Kunſt das Recht haben muß, in der entſchwundenen Götterwelt noch einmal Fuß zu faſſen; denn ſie war ein organiſches Erzeugniß des menſchlichen Bewußtſeins, das auch in die abgebleichten Geſtalten ſeiner früheren Anſchauung ſich muß zurückverſetzen können. Die Plaſtik lebt faſt allein noch von dieſer Kraft der Erinnerung; die Malerei hat ſchon durch Rafael's wunderbare Erfindungen in der Farneſina ſich dieſen Kreis wieder vindicirt. Aber ein Anderes iſt es, wenn ein ganzes Kunſtwerk oder ein Cyclus von Kunſtwerken ſich in dieſem Elemente heimiſch anbaut, als wenn ein vereinzeltes Werk, das in der Hauptſache einen rein menſchlichen Gegenſtand darſtellt, daneben dieſelbe Macht, die in der Thätigkeit der betheiligten Perſonen ſich ſchon genugſam verkörpert, zugleich noch mythiſch perſonificirt. Wenn z. B. Eberhard Wächter den Abſchied des Odyſſeus von der Ka-

lypſo malt und neben beide einen trauernden Amor in's Gras legt, ſo iſt dies zwar ein Weſen aus der alten Mythe und die ganze Scene gehört der Heroenſage an, wie jene Compoſition des Cornelius; doch knüpfen ſich keine großen Völkergeſchicke daran, wie an die Entführung der Helena, ſondern es iſt eine Situation reinmenſchlicher Empfindung, ein Privaterlebniß, Schluß eines Romans; das Motiv, die trauernde Liebe, iſt in den Hauptfiguren vollkommen dargeſtellt, der trauernde Amor ſagt daſſelbe, was ſie ſchon ſagen, noch einmal und ſo wird uns dieſe, ohnedies ſchon ſo abgedroſchene, Figur hier zur überflüſſigen und ſtörenden Allegorie.

Pouſſin und Andere haben bekanntlich mythiſche Staffage in Landſchaften geliebt, Polyphem ſitzt auf hohem Felſen, Diana und Nymphen jagen und baden. Die Landſchaft iſt danach componirt, in dieſen Weſen iſt nur die Stimmung, die in derſelben liegt, verdichtet und verkörpert, aber die Landſchaft drückt eben dieſe Stimmung ſchon als Landſchaft aus, es heißt doppelt ſchreiben, und in dieſem Zuſammenhang müſſen uns daher die mythiſchen Weſen zu langweilig allegoriſchen werden. Hier kommt noch insbeſondere die Frage über Bedeutung und Grenzen der Staffage zur Sprache, worüber ich ein andermal einige Bemerkungen, die ſich mir bei neueren Landſchaftbildern aufgedrungen, vorzubringen habe. — Anders verhält es ſich mit den chriſtlichen Mythen; es iſt noch zu kurz her, daß ſie uns Glaubensartikel waren, ein großer Theil der proteſtantiſchen Welt glaubt ſie theilweiſe, ganze katholiſche Völker glauben ſie in ganzer Ausdehnung mit allen Zuſätzen des Mittelalters noch. Daher trifft die Aufnahme ſolcher Stoffe in der neueren Kunſt nicht ſowohl der Vorwurf der Alle-

gorie (Einiges ausgenommen, wie z. B. Engel, welche doch mehr als andere Figuren zu Allegorieen ausgedroſchen ſind), ſondern ein anderer, wovon nachher. Aber auf dieſe Mythen noch eigentliche Allegorieen hinaufkleben, wie Overbeck gethan hat, das heißt freilich einem geſunden Magen zu viel zumuthen. „Aber welche Confuſion, Overbeck glaubt ja das, was Sie Mythen nennen, es ſind ihm alſo keine!“ Daß er es zu glauben glaubt, bezweifle ich gar nicht; nur noch eine kleine Geduld, wir kommen darauf zu ſprechen.

Die eigentliche Allegorie nun, eine beiläufige Verknüpfung einer gewiſſen ſinnlichen Erſcheinung mit einem abſtracten Begriffe durch irgend ein tertium comparationis, gemacht von der ſubjectiven Reflexion, — ſoll ich den Begriff weiter auseinanderſetzen? Es iſt ſchon ſo vielfach geſchehen, in ſo vielen Aeſthetiken und Mythologieen zu leſen! Ich ſelbſt habe ſchon einmal in dieſen Blättern den Begriff der Allegorie erörtert. Eberhard Wächter, der große edle Künſtler, aber in dieſem Stücke noch einem früheren Jahrhundert verſchrieben, malt eine Frau, die einen Negerknaben und einen weißen auf dem Schooße hält, beide mit gleicher Liebe umfaſſend, und verſichert uns, dies ſei die humanitas. Hätte er die Wegnahme eines Sklavenſchiffs dargeſtellt, oder irgend einen andern Act der Humanität, ſo wäre es keine Allegorie geweſen. Die eigentliche Allegorie, ſage ich, kann von der Kunſt nicht ganz ausgeſchloſſen werden. Es kann bei Monumenten, bei der Verzierung der Architektur an Portalen u. ſ. f., oder cycliſcher Ausſchmückung großer Räume, öfters die Aufgabe entſtehen, einen abſtracten Begriff durch ein Bild, welches nicht die Phantaſie des Volks, nicht alter Glaube als deſſen wirklichen

lebendigen Leib anſchaut, ſondern nur die Reflexion eines Einzelnen mit ihm verknüpft und etwa die Convenienz in dieſer Verknüpfung fixirt hat, anzudeuten. Die bildende Kunſt als eine ſtumme wird dieſen Nothbehelf nie ganz entbehren können. Treten wir von unſerem Gemälde in den anſtoßenden Saal und verweilen vor Veit's ſchönem Bilde: der Einfluß der chriſtlichen Religion auf die Künſte, und betrachten uns nur die Hauptgeſtalt: die Religion. Nie hat die Phantaſie der Völker die Religion ſelbſt ſich als Perſon vorgeſtellt, dieſes Weib iſt alſo eine Allegorie. Aber ſie war hier nicht wohl zu vermeiden, und die Geſtalt iſt ſo ſchön, hehr und lieblich zugleich, daß wir uns gern mit ihr verſöhnen. Ein Nothbehelf aber bleibt es, und man muß vor dieſer hohen Frau ausrufen: ſchade, daß ſie nicht mehr als eine Allegorie iſt! Dagegen hat man namentlich neuerdings von gewiſſen Seiten die Allegorie geradezu als das Höhere gegen die eigentliche Darſtellung behauptet, und ſowohl die münchner als die düſſeldorfer Schule liebt vielfach ſich in derſelben zu bewegen. Das vornehme Wort Idee hat gar viel Spuk angerichtet. „Die Kunſt muß Ideen darſtellen.“ Ganz falſch! Denn das heißt ſchon: der Künſtler muß eine Idee, will ſagen: abſtracten Gedanken aushecken, und ihm nachträglich ein Kleid umhängen. Idee und Bild iſt in jenem Satze ſchon ſo auseinandergehalten, daß die allegoriſche Darſtellung von ſelbſt folgt. Die Kunſt ſoll ideale Anſchauungen der Phantaſie, in denen die Idee ſchon von ſelbſt und untrennbar mit dem ſinnlichen Körper vermählt iſt, zur äußeren Erſcheinung bringen. Das etwas berüchtigte Wort Allegorie vermeidet man freilich gern und ſetzt dafür Symbol. Allein es iſt im Symbol und Allegorie daſſelbe äußerliche und dem wahr-

haft Schönen fremde Verhältniß zwiſchen Bild und Idee. Der Unterſchied iſt nur der, daß das Symbol ein inſtinctmäßiges Product der im Dunkel ſuchenden Phantaſie der Naturreligionen, Allegorie das Machwerk eines Einzelnen iſt, der ſich mit nüchterner Wahl des Verſtandes einen Begriff erſinnt und ihn dann in ein beliebiges Bild verbirgt. Die ſymboliſche Einbildungskraft confundirt, ſich ſelbſt dunkel, Bild und Idee; die Allegorie, deren Verfertiger für ſeine Perſon über den Unterſchied und das tertium Beider völlig im Klaren iſt, ſpielt Verſteckens mit dem Zuſchauer. Zwiſchen dem Wel:ſtier Apis und dem Abſtractum der urſprünglichen Zeugungskraft iſt an ſich daſſelbe Verhältniß, wie zwiſchen den zwei Beſtandtheilen irgend einer modernen Allegorie, aber dem Aegyptier fielen Apis und Urkraft dunkel zuſammen; was dagegen unter dem Homunculus zu verſtehen ſei, wußte Goethe recht wohl, nur der Leſer ſoll ſich müde rathen. Die häufige Ausführlichkeit der Allegorie, die aus ihrer reflectirten Natur fließt, bildet keinen weſentlichen Unterſchied. Von beiden iſt der Mythus verſchieden. Er ſetzt die religiöſen Wahrheiten in Handlungen um; Handlung ſetzt Willen, Wille eine Perſon voraus; ſeine Perſonen aber verhalten ſich zu dem beſtimmten Ideengehalte, den ſie vertreten, ſo, daß dieſer ihre eigene Seele, ihre Leidenſchaft iſt. Der Mythus konnte ſich daher noch nicht in der Naturreligion, ſondern erſt in der aus ihr herausſtrebenden Religion der ſchönen Menſchlichkeit in ſeinem wahren Weſen ausbilden. Er läßt das Symbol hinter ſich, und geht der Allegorie, die von ihm das Succeſſive der Handlung aufnehmen kann, aber keine eigentliche Handlung kennt, weil ſie keine Perſonen, ſondern nur Deviſen hat, voran. Die Allegorie hat ſich immer ein-

geſtellt, wo das Leben einer Religion im Abſterben und mit ihm die poetiſche Potenz im Verwelken war. Die ſpäteren Griechen, die Römer der Kaiſerzeit liebten ſie, die saeva necessitas des Horaz mit Balken, Nägeln, Keilen, Klammern und Blei daherkeuchend, iſt die rechte Reigenführerin dieſer Zunft; die Jahrhunderte des Zopfs kultivirten ſie ganz leidenſchaftlich, und indem jetzt die Kunſt kräftig die Flügel regt, iſt ſie uns als Muttermal der Proſa, als Haarbeutel des ancien régime noch hängen geblieben. Ob wir berufen ſind, uns aus dem Zopfe (ich muß das Wort, wie die Künſtler, als Terminus brauchen, es giebt kein anderes) ganz herauszuarbeiten, dies fällt ſo ziemlich auch mit der Frage zuſammen, ob wir fähig ſein werden, die Allegorie vollends abzuſchütteln. Ich möchte die Künſtler nur das Eine fragen: ob ihnen die Wirkung ihrer Bilder gleichgiltig iſt? Ob ſie lieber klar oder dunkel bilden? Ob ſie lieber erfreuen oder langweilen? Ob ſie lieber rühren oder kalt laſſen? Schadow hat die Parabel von den klugen und den thörichten Jungfrauen in einem großen Staffeleigemälde mit vielem Aufwand von Kunſt ausgeführt. Der himmliſche Bräutigam öffnet eintretend die Pforte, zu beiden Seiten ſehen wir in reicher Abſtufung des Affects dort die erſchrockenen unklugen, hier die freudigen klugen Jungfrauen mit ihren Lampen. Können wir mit dem Schmerz jener, mit der Freude dieſer irgendwie ſympathiſiren, mit ihnen fürchten, hoffen, erſchrecken, entzückt ſein? Gewiß nicht, es iſt ihnen ſelbſt ja nicht ernſt, nicht einmal mit ihrer Exiſtenz, ſie haben ja kein Blut, keine Lebenswärme, bedeuten nicht ſich ſelbſt, es ſind Schatten, Schemen, ein paar Lappen um einen Begriff geſchlagen; ein ganz tüchtiges Bild für die Rede, für den Lehrvor-

trag, hohl und matt für die bildende Kunst. Ganz anders verhält es sich, wenn wir dieselben Figuren am Portal der Sebalduskirche zu Nürnberg einzeln in Stein gebildet auf Consolen stehen sehen. Hier sind sie architektonische Verzierung, und diese unterliegt ganz anderen Bedingungen, als die Malerei. Im Museum von Neapel ist auch zu sehen, von Salvator Rosa gemalt, die Parabel vom Balken und Splitter, ein hinreißendes Kunstwerk. „Freilich so etwas, das muß ja häßlich und abgeschmackt aussehen." Das schadet aber der Allegorie als solcher nichts, das Princip der Allegorie ist gar nicht das Schöne, sondern das Wahre; sie ist nur zufällig und gelegentlich schön, Wahrheit und Schönheit können in ihr sogar im umgekehrten Verhältnisse steigen und fallen. Da übrigens auch das dünnste bildliche Gewand den Lehrgehalt immer noch mehr versteckt als offenbart, so würde ich unseren Ideenmalern sehr rathen, künftig leere Flächen in einem Rahmen aufzustellen: darauf wäre dann zu sehen das Absolute = Zéro, die Idee der Ideen, der Urgrund, worin alle Kühe grau sind. Ohne alle Hyperbel, es müßte nach dieser Ansicht als die höchste Aufgabe des Malers consequent diese aufgestellt werden, nichts zu malen.

Aber fast hätten wir unser Bild vergessen. Die Allegorie kommt hier doch nur unter Anderem vor, die Seele des Ganzen ist nicht in allegorischen, sondern in mythischen Gestalten verkörpert. Man wird sich nicht einbilden, daß ich nicht wisse, wie etwas Angefochtenes durch den Namen mythisch ausgesprochen wird; noch viel weniger, daß ich behaupte, es liege jenen überirdischen Figuren gar nichts Historisches zu Grunde. Unser Mei-

ster freilich ist am weitesten entfernt, solchen Stoff als mythischen gelten zu lassen, vielmehr er stellt ihn als die allein wahre Realität und als die einzige würdige Aufgabe der Kunst hin. Alle weltliche Darstellung ist ihm ja das Ende der Kunst, Sünde der Apostasie (s. S. 14 u. 15). Man wird aber nicht erwarten, daß ich meinen Terminus mythisch, den ich alles Ernstes zur Unterscheidung der religiösen und der historischen Malerei in Vorschlag bringe, hier durch eine theologische Vorlesung begründe.

Ich spreche deßwegen gerade von diesem Bilde so weitläuftig, weil nirgends mit solcher Bestimmtheit die weit verbreitete, in der wissenschaftlichen Aesthetik noch herkömmlich wiederholte Ansicht von der Einheit der Kunst und Religion aufgestellt ist. Natürlich ist bei unserem Meister nur von christlicher Religion und Kunst die Rede. „Das Heidenthum als solches soll der Künstler mit entschiedener Verachtung liegen lassen; aber er mag sich gleichwohl die Kunst der Alten, so wie ihre Litteratur, zu Nutzen kommen lassen, gleichwie die Kinder Israel die goldenen und silbernen Gefäße aus Aegypten mitgenommen, wofern er sie nur, gleich diesen, zum Dienste des wahren Gottes in seinem Tempel umzuschmelzen und zu heiligen weiß." Da steckt wieder ein hübsches Nest Confusion. Das Heidenthum als solches. Soll das heißen: Stoffe aus der heidnischen Religion? Diese werden aber doch im Grunde von der neueren Kunst nur selten aufgenommen. Die griechische Weltanschauung überhaupt ist vielmehr gemeint, wie sie dem Sinnenleben und der naturgemäßen Wirklichkeit positive Geltung gönnt. Die griechische Stimmung und die aus ihr fließenden Kunstformen aufgenommen zu haben, ist sein Vorwurf gegen Mich. Angelo und Rafael. Aus diesem Grunde ist die

moderne Kunſt ſeit dem Schluſſe des Mittelalters für ihn nicht vorhanden; denn ihre weltliche Tendenz hat neben dem kritiſchen Geiſte des Proteſtantismus, der den chriſtlichen Olymp entvölkerte, weſentlich die Rückkehr zum geſunden Realismus der Alten zum Ausgangspunkte; Reformation und humaniſtiſche Studien wirkten auf daſſelbe Ziel. Etwas ſoll nun aber der Künſtler von den Heiden doch lernen dürfen. Die ſchöne Form ohne Zweifel, und in dieſe ſoll er den chriſtlich-kirchlichen Inhalt niederlegen? Als ob er die Schönheit der Antike bewundern und reproduciren könnte, wenn er ihre Grundlage, die plaſtiſche Weltanſchauung, verachtet! Und als ob das gar nie wäre bezweifelt worden, daß die antike Form und der chriſtliche, d. h. der mittelalterlich-kirchliche Gehalt ſo widerſpruchlos ſich verſchmelzen laſſen! Als ob noch Niemand gemerkt hätte, wie Rafael, indem er ſie verſchmilzt, eben dadurch auch die Auflöſung des religiöſen Ideals der Romantik beginnt! Wie der Fanatismus auch die gemeine Logik verwirrt, davon giebt beſonders folgender Umſtand mit dem Sarkophage des Nicola Piſano ein ſchlagendes Beiſpiel. Dieſem merkwürdigen Manne ging der Geiſt der antiken Plaſtik bekanntlich durch das Studium eines antiken Sarkophags zuerſt wieder auf. Overbeck benützt dieſe Thatſache, ſo aber, daß er einen Sarkophag mit einem Relief aus der älteſten chriſtlichen Zeit an die Stelle des antiken ſetzt. Die Reſte antiker Form in den älteſten chriſtlichen Kunſtdenkmälern waren aber bekanntlich ſehr dürftig, und, ſo weit ſie noch vorhanden waren, doch nichts anderes, als eben eine Erbſchaft aus dem Heidenthume; alſo erreicht Overbeck durch dieſe lügenhafte Entſtellung der Geſchichte nicht einmal ſeinen Zweck, die Verdrehung der Thatſache beſtraft ſich durch Unſinn.

Wir müſſen hier nothwendig an die Wurzel gehen und den Satz von der Einheit der Kunſt und Religion überhaupt prüfen. Die Seite ihrer Einheit braucht wirklich nach Allem, was Schelling, Solger, Hegel hierüber geſagt haben, keinen philoſophiſchen Beweis mehr. Sie haben einen und denſelben Boden, die Einheit des Begriffs und der Wirklichkeit, die verſöhnte Welt, die Idee, und die Religion, indem ſie dieſe in einem Kreiſe von Mythen niederlegt, arbeitet der Kunſt von ſelbſt in die Hände. Der geſchichtliche Beweis liegt für Jedermann da, denn bis zum Ende der großen mittelalterlichen Kunſtblüthe gingen in allen Weltaltern Kunſt und Religion Hand in Hand. Allein ſchon an ſich iſt in der Einheit zugleich der Unterſchied und die Lösbarkeit beider Sphären nicht zu verkennen. Die Religion bewegt ſich zwar im Elemente der Vorſtellung. Allein für's Erſte iſt es nicht die reine Vorſtellung, in der ſie ſich bewegt, ſondern ſie reicht theilweiſe ſchon in das Gebiet des abſtracten Denkens hinüber, indem ſie die Vorſtellungen in Lehrſätze faßt, mit Beweiſen ſtützt, mit Unterſcheidungen und Nutzanwendungen proſaiſch durchflicht und zwar nicht nur in der Dogmatik, ſondern im gemeinen Bewußtſein ſelbſt. Für's Andere iſt ihr in dem Grade, in welchem ſie über die Naturreligion ſich zur Religion des Geiſtes erhebt, die äußerliche Anſchauung des innerlich Vorgeſtellten im Kunſtwerke entbehrlich, ja ſie ſetzt ſich in Oppoſition dagegen, weil ſie Götzendienſt befürchtet. Der Katholicismus war der Kunſt in dem Grade günſtig, als er noch mit polytheiſtiſcher Stimmung und polytheiſtiſchen Stoffen behaftet war. Der proteſtantiſche Cultus verlegt den Dienſt des Herrn rein ins Innere und befürchtet von den bunten Umgebungen der Kunſt mehr Zerſtreuung als Sammlung; er hat

zwiſchen der äſthetiſchen und der religiöſen Stimmung unterſcheiden gelernt. Wirklich, man trete in die Allerheiligenkirche zu München und überzeuge ſich mit eigenen Augen, daß das Volk zwiſchen dieſen reichgeſchmückten Wänden gedankenlos gafft, ſtatt zu beten. Das hat im Katholicismus allerdings wenig zu ſagen, denn aus demſelben Grunde, warum er der Kunſt ſo ſehr günſtig war, fixirte er auch den Begriff des opus operatum. Sparſame, würdige Mitwirkung der Kunſt zum Gottesdienſte ſoll natürlich darum nicht abgewieſen und die Geſchmackloſigkeit, ja die Häßlichkeit des proteſtantiſchen Cultus nicht gutgeheißen werden. Nur liegt in der Religion für ſich nicht nothwendig der Trieb der Veredlung der äſthetiſchen Formen ihres Cultus. Ihr Intereſſe iſt kein contemplatives, ſondern ein praktiſches, Erbauung. Es ſoll in dem andächtigen Subjecte Etwas anders werden, es ſoll nicht bleiben, wie es war, und bei dieſer Veränderung iſt es mit ſeinen höchſten Wünſchen und Hoffnungen abſolut betheiligt. Die Religion hat Intereſſe (allerdings kein endliches), die Kunſt keines. Kant's Kritik der äſthetiſchen Urtheilskraft hat dies hinlänglich dargethan. Jene Veränderung im Subjecte zu bewirken genügt aber auch der dürftige, der rohe Kunſtverſuch, ja dieſer ſagt dem religiöſen Intereſſe in ſeiner ſpecifiſchen Reinheit mehr zu, als das ſchöne Kunſtwerk. Die Aeußerungen des Aeſchylos, des Pauſanias, daß die alten ſtrengen und düſteren Cultusbilder göttlicher ſeien, als die neuen ſchönen, ſind ja bekannt. Das ſchöne Bild befreit, Angſt und Zittern um unſer Seelenheil hat in ſeiner Gegenwart ein Ende und wir erinnern uns, wie ſchön die Welt da draußen ſei, der wir entſagen ſollen. Die Abſichten beider Sphären können ſich (und es iſt dabei gar nicht an eine geſunkene

und frivole Kunſt zu denken) geradezu feindlich begegnen. Die gräßlichen Darſtellungen der Qualen Jeſu und der Märtyrer predigen dem ſinnlichen Menſchen einſchneidend, wie er es bedarf, was der Gottesſohn und die Heiligen um ſeine Seligkeit litten; der äſthetiſch Gebildete aber wendet mit Schauder ſein Auge von jenem heiligen Bartholomäus im Dome zu Mailand ab, der ſeine abgezogene Haut auf der Schulter trägt, von Pouſſin's heiligem Erasmus im Vatican, dem die Gedärme aus dem Leibe gehaſpelt werden, von der heiligen Agata in den Uffizien zu Florenz, der die Brüſte mit Zangen zerriſſen werden. Umgekehrt iſt es nicht die Sprache religiöſer Erbauung, wenn ein italieniſches Mädchen vor einer Mutter Gottes mit dem Kinde von Rafael ausruft: che bello bambino, quanto è grazioso, quanto è carino! Endlich verfolgt der Gottesdienſt ſeine Zwecke ſchonungslos gegen die edelſten Werke der Kunſt. Man weiß, wie der Lichterqualm, der Weihrauch das jüngſte Gericht des M. Angelo ſchwärzt, wie ungünſtig und dunkel gewöhnlich die ſchönſten Bilder in Kirchen hängen, und was wäre wohl aus der Sixtiniſchen Madonna geworden, wenn ſie noch als Umgangsfahne zu Piacenza diente!

Es iſt bekannt, daß bedeutende Meiſter in Italien und Deutſchland, nicht etwa nur in der Zeit des Verfalls, wie Pouſſin, ſondern in der beſten Zeit, ſich nicht enthielten, jene ſchauderhaften Martern darzuſtellen. Freilich auf Beſtellung, aber die Aufgabe ließ ſich immer mildern. Allein ſie ſtanden ſelbſt nicht auf rein äſthetiſchem, ſondern auf religiöſem Boden, ſie waren nicht frei; und dies führt uns auf die Hauptſache, ins Schwarze unſerer Scheibe.

Es liegt in der gemeinſamen geſchichtlichen Entwicklung der

Kunſt und Religion eine ſchwierige Antinomie. Indem ſie ſich immer mehr zuſammenbewegen, gehen ſie jeden Moment eben ſo ſehr immer weiter auseinander, ſie bilden ſich einander zu und zugleich von einander weg, ſie ſuchen ſich, und dies Suchen iſt ein Fliehen; ſie finden ſich und ſie ſind weiter getrennt als je. Die Religion ſtellt das innerſte Selbſt des Menſchen ihm äußerlich projicirt gegenüber. Nicht ſein empiriſches Selbſt iſt es, was er hier anſchaut, ſondern ſein ideales. Er ſoll es wieder erkennen in dieſer Bewegung, es ſoll das gegenüberſtehende Bild ſeinen reinen Geiſt vertraut begrüßen, ſeinen Eigenwillen aber und ſein ſinnliches Leben tief erſchüttern und abweiſen. Die Religion auf ihrem Standpunkte kennt eine Verſöhnung des empiriſchen mit dem idealen Ich nur unter der Bedingung, daß jenes im Innerſten zerknirſcht und gebrochen werde, daß es in ſeinen Tiefen zuſammenſchaure, die heidniſche wie die chriſtliche. Dies negative Moment hält ſie feſt, um von ſeinem Eintritt unmittelbar zum Momente der höchſten Verſöhnung überzugehen. Jene Brechung des natürlichen Willens als ein ſtetiges Werk der Erziehung anzuſehen, den gebildeten Willen als eine affirmative Einheit des geiſtigen und des Sinnenlebens anzuerkennen, iſt der Standpunkt der Ethik, der nur implicite in dem der Religion liegt. Zurückweiſung alſo des natürlichen Willens und freundliches Entgegenkommen gegen das reine Selbſt im Zuſchauer bleibt Hauptaufgabe religiöſer Kunſtwerke. Dies leiſten ſie um ſo mehr, je mehr ſinnliche Darſtellungsmittel ihnen zu Gebot ſtehen, je mehr ſie ſich zur reinen Form erheben, und mit der Vollendung der Form erreicht das religiöſe Ideal ſeinen Gipfel. Aber wo holt der Künſtler dieſe Form? In der Natur, in der Welt; und gerade

dieſe ſoll ſein Ideal als nichtig darſtellen. Alſo was er als verwerflich, als ſündhaft, als ausgeſchloſſen aus dem Heiligthum aufzeigen ſoll, eben das iſt es, was er zu demſelben Zwecke aufnehmen und einlaſſen ſoll, das iſt der Widerſpruch. Woraus ſein Werk verbannen ſoll, das iſt ſeine Heimath, ſeine Lebensluft. Der Widerſpruch wird lange nicht gefühlt, bis an die Schwelle der höchſten Entfaltung bleibt der Flügel der Kunſt gebunden, ein Reſt alter Herbe und typiſcher Härte rettet die geforderte abweiſende Strenge. Das iſt es, was in den Werken eines Fieſole, eines Pietro Perugino, Franc. Francia ſo fromm ergreift, ſo tief rührt, die Schüchternheit in der Anmuth, die naive Dürre und Magerkeit bei Formen, die doch ſchon der höchſten Schönheit entgegenſchwellen. Endlich bricht die Knospe, die Jungfrau iſt reif und mannbar, das Ideal erreicht; und jetzt, in den Werken eines Phidias und Polyklet, eines Rafael feiern Kunſt und Religion den Moment ihrer höchſten Einheit. Aber es iſt zugleich der Moment ihrer Entzweiung für immer; die erblühte Jungfrau hat kein Bleiben mehr in den Kloſtermauern; die Geburt des religiöſen Ideals iſt die Stunde ſeines Todes, dieſe Aloë welkt, wenn der ſchlanke Blüthenſtengel emporgeſchoſſen iſt. Es war zu viel Natur, zu viel Form in dies Heiligthum eingelaſſen, es hat mit ihr ſeinen Feind in ſich aufgenommen; einen Baſiliſken, der ſein Blut ausſaugt, hat die kirchliche Kunſt an ihrem Buſen aufgeſäugt, die Schönheit wird ihre Verrätherin. Das gebundene Bewußtſein des Künſtlers hat ſich vom letzten Reſte des Typus befreit, und mit dieſer Freiheit iſt es ein weltliches geworden, ohne es zu merken. Die Bundesfeier ſelbſt iſt die Sünde der Apoſtaſie. Lange noch hält die Kunſt die kirchlichen Stoffe feſt,

aber der Geiſt iſt heraus. Zugleich arbeitete längſt der denkende Geiſt im Stillen, bis er gerüſtet hervorſpringt und jener Einheit auch von ſeiner Seite ein Ende macht. Die Vereinigung der höchſten Leiſtungen in der heiligen Malerei mit den ſichtbaren Anfängen einer Entfremdung von dem kirchlichen Ideale in Rafael, der jähe Sprung des M. Angelo über alle fromme Keuſchheit der Form hinweg, die Entſchiedenheit der Venetianer für Bildniß, Geſchichte, glühendes Sinnenleben, alte Mythologie bei ganz genreartiger Behandlung religiöſer Gegenſtände, Correggio's üppige Sentimentalität: alles dies fällt in dieſelbe Zeit, da in Deutſchland die Reformation mit ſcharfem Beſen die ganze bunte Phantasmenwelt des Mittelalters hinwegſtreifte. Es iſt leicht, in Griechenland denſelben Gang nachzuweiſen. Die florentiniſche und umbriſche Schule des 15. Jahrhunderts entſprechen der Periode des Phidias; die des Rafael, Correggio, der Venetianer der Richtung des Praxiteles und Skopas, wo mit der vollen Ausbildung der reizenden Form auch das Profane eintritt, und wie mit jenen die Reformation, ſo iſt mit dieſen die ſophiſtiſche und ſokratiſche Philoſophie gleichzeitig.

In Deutſchland giebt man die kirchlichen Stoffe auf, in Italien behält man ſie bei und verkehrt ſie. Der Katholicismus ſelbſt, von der Aufklärung angeſteckt und ſeinen Zerfall fühlend, verſucht eine große Reſtauration, bei der ihm die Kunſt weſentliche Dienſte leiſten ſoll. Das religiöſe Ideal ſoll durch Mittel ſehr moderner Art, durch stimulantia gerettet werden. Jene eigene feine Sinnlichkeit, welche mit der Trunkenheit ſentimentaler Verzückung zuſammenfällt, jene Vermiſchung von Magdalene und Pompadour, jene ſchuldige Unſchuld, jene kokette Naivetät, all jener Theatereffekt,

in Peter Vischer. Aber welcher Unterschied auch zwischen diesem und dem beinahe um hundert Jahre älteren Ghiberti! Dann folgt Deutschlands tiefe Zerrüttung, indeß das Leben der Nation in die innersten Theile zurückgetreten nur für rein geistige Thaten aufgespart schien, bis endlich neue Keime die Eisdecke durchbrechen und Deutschland, spät, aber desto nachhaltiger und inniger, sein tiefes Gemüth mit der classischen Form vermählt. Es war in der Poesie ebenso; die romanischen Völker, dem Naturell und der Stimmung, woraus die Antike hervorgegangen ist, nie ganz entfremdet, feiern die classische Periode ihrer Dichtung schon im 16. und 17. Jahrhundert, während sie bei uns nach dem Verfall der, vom antiken Formgefühl so weit entfernten, Poesie des Mittelalters in tiefer Rohheit liegt. Wir sollten erst andere geschichtliche Aufgaben vollbringen; wir sollten, wie kein anderes Volk, entschlossen mit dem Mittelalter, dem Geiste phantastischer Transcendenz, brechen, die eigentlichen romantischen Stoffe, die auf diesem Geiste beruhen, lieber aufgeben als zur eleganten Form erheben, und erst spät die Frucht der humanistischen Studien ernten, den gebildeten, mit der Wirklichkeit versöhnten freien Geist der modernen Zeit in die silbernen Schalen antiken plastischen Sinnes gießen. Erst im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts verschmilzt Goethe classische Form und germanisches, romantisch vertieftes Seelenleben zur Einheit des modernen Ideals. Ebenso die bildende Kunst. Aber wer zuletzt lacht, lacht am besten. Die italienische Kunst liegt noch tief im Argen; nur die Franzosen und Belgier sind uns gefolgt.

Inzwischen es fehlte noch ein Schritt. Der Standpunkt der Antike ist nicht das Element, worin das Gemüth sich ganz gesät-

tigt fühlen kann, dem ſeit dem Chriſtenthum und ſeiner Durchdringung mit der innigen Natur deutſcher Völker eine neue Welt unendlicher Gefühle aufgegangen iſt. Ganz hatten ohnedies die großen Dichter von dem Mißverſtändniß und von der falſchen dogmatiſchen Anwendung der Antike ſich nicht befreit. Ein kleines Endchen Zopfband war noch hängen geblieben. Man kennt das Kunſturtheil der „Kunſtfreunde“ in Weimar, ihre Mißachtung der Romantik, ihre Forderung plaſtiſcher Stoffe für die Malerei. Auch die Poeſie war von der falſchen Claſſicität noch nicht ganz frei; Goethe meinte eine Achilleis dichten zu können. Etwas Canova, etwas Hofgeſchmack des 18. Jahrhunderts, etwas Puder iſt doch noch in manchen ſeiner Dichtungen. Eine Reaction mußte erfolgen. Die romantiſche Schule trat auf, ein ſpätgebornes Kind der eigentlichen Romantik, welche nicht vergeſſen konnte, daß ſie in Deutſchland, am Schluſſe des Mittelalters unterbrochen, ihren völligen Abſchluß nicht hatte vollbringen können; ein neues Mittelalter trat auf, aber kein wirkliches, ein in einem fremdartigen Geiſte, dem modernen, reflectirtes künſtliches Mittelalter: und darin lag das Kranke, daß man dies überſah, daß man ganz in's Mittelalter zurück wollte und kopfüber ſich ſelbſt in ſeine Kirche ſtürzte. Man begriff nicht, daß es ebenſo einſeitig iſt, das Mittelalter wie es geht und ſteht, als das claſſiſche Alterthum mit Stumpf und Stiel erneuern zu wollen, daß unſere Aufgabe immer nur ſein kann, von jenem den Gemüthskern, die geiſtige Unendlichkeit ohne die Phantasmen, in denen ſie ſich verworren darſtellte, von dieſem die klare Form aufzunehmen und beide Elemente zur innigen Durchdringung zu führen. Wie die Poeſie, ſo reclamirte nun auch die Malerei die Romantik: ein höchſt nothwendiger

Schritt von unendlichen Folgen. Denn daß die alten Götter nicht wieder in's Leben zu rufen sind, daß eine ganze Welt, die neue Welt mit ihren Charakterfiguren, ihren schwärmerischen blauen Augen, die Geschichte mit all' den Trachten und Formen, in denen sie sich darstellte, die deutsche Sage, der ganze Schauplatz der romantischen Poesieen — sofern nur nicht die romantische Wunderwelt selbst mit ihrer Durchbrechung aller festen Formen, sondern der Glaube an jene Wunderwelt und der von ihm sehnsüchtig geleitete Mensch die Aufgabe war —, die deutsche Landschaft, kurz, daß ein unendliches Feld erst noch zu erobern war, wer sieht dies nicht ein? Aber auch hier dieselbe Verirrung. Das Mittelalter mit Haut und Haaren, seine Kirchen, seine Legenden, sein Mythus sollte erneut und dogmatisch als höchste Aufgabe anerkannt werden, blondlockige vergißmeinnichtaugige Sternbalde wanderten nach Rom und Hr. Overbeck wurde katholisch.

Fassen wir nach diesem Spaziergange wieder vor unserem Gemälde Posten. Hier haben wir eine Frucht dieser Tendenzen, eine Beichte, ein Generalbekenntniß von Overbeck's Künstlerleben.

Ich fasse die Sache jetzt an der Wurzel und sage: das Princip der Reformation, in der Kirche selbst nur unvollständig aufgestellt, von der Wissenschaft, von der Weltbildung durchgeführt, hat den Olymp des Mittelalters ein für allemal rein ausgeleert. Unser Gott ist ein immanenter Gott; seine Wohnung ist überall und nirgends; sein Leib ist nur die ganze Welt, seine wahre Gegenwart der Menschengeist. Diesen Gott zu verherrlichen ist die höchste Aufgabe der neuen Kunst. Die Geschichte, die Welt als Schauplatz des Herrn, die naturgemäße Wirklichkeit in scharfen, nicht romantisch schwankenden, festen Umrissen als eine Bewegung, worin

ſittliche Mächte Gottes Gegenwart verkündigen, wo Himmelskräfte auf- und niederſteigen und ſich die goldnen Eimer reichen, das iſt das Feld des modernen Künſtlers. Wir kennen keine Wunder mehr, als die Wunder des Geiſtes, dieſe innere Romantik bringe der Künſtler in gediegenen, plaſtiſch geläuterten Formen zur Erſcheinung. Hiedurch iſt die kirchlich-religiöſe Malerei, die man ſonſt als den höchſten Zweig der hiſtoriſchen Malerei anſah, offenbar von dieſer Stelle vertrieben, ja ſie iſt aufgehoben. Sind es ja doch ſchon dreihundert Jahre her, daß ſie Todes verblichen iſt, und nur mit galvaniſchen Reizen hat man ihr ein neues Scheinleben einzutreiben geſucht. Unter Anderem mögen Madonnen und Heilige u. ſ. f. immer noch vorkommen; man kann dem Künſtler nicht vorſchreiben, die Stimmung des katholiſchen Mittelalters mag ihn gelegentlich ergreifen, daß er einmal ein Heiligenbildchen malt, ſo wie er unter Anderem auch einmal die alten Götter wieder auf einige Stunden bei uns einführen mag. Aber er ſtelle dieſe Aufgaben nicht als Princip auf. Er mag es, wenn er eine lebendige Leiche ſein will. Unſere Kunſt hat Alles verloren und dadurch Alles gewonnen; verloren die ganze Fata Morgana einer transcendenten Welt, gewonnen die ganze wirkliche Welt. Die Malerei des Mittelalters, wie ſein Glaube, legte die ganze Erde in den Himmel hinüber, die unſrige zeige den Himmel auf Erden. Die Atmoſphäre unſeres Planeten iſt für uns keine Geiſterwohnung mehr, der Horizont iſt gereinigt; keine Feen und Gnomen ſchimmern mehr durch den Nebel, keine Götter und Marien thronen auf abendrothen Wolken: es iſt Nebel, es ſind Wolken, aber die Welt ſelbſt rückt nun in's volle Licht, da vorher zwiſchen ihr und der Sonne eine zweite Körperwelt ihr das Licht

entzogen, sie liegt aufgeschlagen vor uns, die Strahlen der Kunst können ihr bei, es ist Luft, Licht, offen. Daß, wer diese helle, klare Welt im Segen ihrer Götterkräfte darstellt, indem er das Gemeine, was bloß endlich an ihr ist, im Läuterungsfeuer der Phantasie ausscheidet, Gott nicht verherrliche, daß man nur entweder Gott, oder die Welt, entweder die Idee oder die Wirklichkeit, entweder die Natur in der heiteren Regung großer Kräfte oder die Uebernatur darstellen, entweder nur artistischer Naturalist oder Supranaturalist sein könne: wer dies behauptet, ist ein Manichäer, ein Künstlerpietist, ein Mensch, der nicht weiß, daß nicht bloß unsere Theologie, sondern unsere ganze Bildung längst über das Dilemma des Rationalismus und Supranaturalismus hinaus ist, ja er ist ein Mensch, der keine wahre Religion hat. Denn wahre Frömmigkeit vertraut auf Gott, daß er bei uns und mit uns, daß er ein Geist sei, der nicht in sich bleibt und sich nicht verliert, wenn er seinem Andern sich ganz mittheilt. Meint ihr denn, das sei zufällig, daß wir einen Luther, einen Kant, Fichte, Schelling, Hegel, Strauß haben? Das könne in der Wissenschaft eingeschlossen bleiben, sei nicht Symptom und Sprache unserer Gesammtbildung, fließe nicht in sie zurück und müsse auch in der Kunst durchbrechen? Ein großes Stück Geschichte verläugnen, ist immer Wahnsinn. Verkenne nur dein Volk und was es gethan, den Blitz des freien Gedankens auf seiner tiefgefurchten Stirne; geh nach Rom, um die ewig junge Antike zu verachten und das verwelkte Mittelalter zu verjüngen, laß dich von Rothstrumpf und Blaustrumpf mit abgestandenem Weihwasser sprengen: wir lassen die Todten ihre Todten begraben.

Unſere höchſte Aufgabe iſt jetzt das ſogenannte profan-hiſtoriſche Gemälde nebſt ſeiner Vorausſetzung, Vorſtudie oder wie man es nennen mag, dem edleren Genrebild. Robert war Epoche machend. Menſchen in gewöhnlichen, harmloſen Situationen, aber Menſchen mit der Anlage der Größe: dieſer Bauernburſche an's Joch hingelehnt zwiſchen den gewaltigen Büffeln, es iſt ein Cincinnatus in ihm verloren gegangen; dieſe hohe Frau mit dem Kinde auf dem Erntewagen, ſie könnte Rafael zu einer Madonna ſitzen. Es ſind Genregemälde im hiſtoriſchen, hohen Style gefühlt und componirt, ſchwanger mit hiſtoriſchem Geiſte. Man bringe ſolche Naturen in Handlung und wir haben das hiſtoriſche Gemälde. Anfänge ſind da, aber vereinzelt, noch keine Blüthe, noch kein Schwung. Auf den hiſtoriſchen Bildern der Düſſeldorfer Schule liegt noch bleierner Todesſchlummer; die Münchner ſind rüſtiger, wiewohl ſie mitunter etwas ſchwer an der gelehrten Garderobe des Mittelalters tragen; am meiſten dramatiſche Spitze, aber theatraliſch wie immer, haben die Franzoſen. Doch es iſt gut, daß wir nur erſt den Weg gefunden haben. Das höhere Genre und das profanhiſtoriſche Bild warteten eigentlich bis jetzt auf ihre Geburt, ſie ſind von geſtern. Anfänge ſieht man im Mittelalter bei den Venetianern, bei Rafael, früher ſchon bei den Florentinern als Epiſode, da einer heiligen Handlung eine Gruppe von Zuſchauern, Bildnißfiguren aus der Geſchichte, äußerlich zugegeben wurde, wie bei Maſaccio, Ghirlandajo, Coſimo Roſelli und Anderen. Aber die Zeit war noch nicht gekommen. Der geſchichtliche Geiſt konnte dem Mittelalter nicht aufgehen, die objective Betrachtung, die er verlangt, ſetzt alle Vermittlungen der Kritik und der freien Univerſalität voraus, die erſt der moderne

entzogen, ſie liegt aufgeſchlagen vor uns, die Strahlen der Kunſt können ihr bei, es iſt Luft, Licht, offen. Daß, wer dieſe helle, klare Welt im Segen ihrer Götterkräfte darſtellt, indem er das Gemeine, was bloß endlich an ihr iſt, im Läuterungsfeuer der Phantaſie ausſcheidet, Gott nicht verherrliche, daß man nur entweder Gott, oder die Welt, entweder die Idee oder die Wirklichkeit, entweder die Natur in der heiteren Regung großer Kräfte oder die Uebernatur darſtellen, entweder nur artiſtiſcher Naturaliſt oder Supranaturaliſt ſein könne: wer dies behauptet, iſt ein Manichäer, ein Künſtlerpietiſt, ein Menſch, der nicht weiß, daß nicht bloß unſere Theologie, ſondern unſere ganze Bildung längſt über das Dilemma des Rationalismus und Supranaturalismus hinaus iſt, ja er iſt ein Menſch, der keine wahre Religion hat. Denn wahre Frömmigkeit vertraut auf Gott, daß er bei uns und mit uns, daß er ein Geiſt ſei, der nicht in ſich bleibt und ſich nicht verliert, wenn er ſeinem Andern ſich ganz mittheilt. Meint ihr denn, das ſei zufällig, daß wir einen Luther, einen Kant, Fichte, Schelling, Hegel, Strauß haben? Das könne in der Wiſſenſchaft eingeſchloſſen bleiben, ſei nicht Symptom und Sprache unſerer Geſammtbildung, fließe nicht in ſie zurück und müſſe auch in der Kunſt durchbrechen? Ein großes Stück Geſchichte verläugnen, iſt immer Wahnſinn. Verkenne nur dein Volk und was es gethan, den Blitz des freien Gedankens auf ſeiner tiefgefurchten Stirne; geh nach Rom, um die ewig junge Antike zu verachten und das verwelkte Mittelalter zu verjüngen, laß dich von Rothſtrumpf und Blauſtrumpf mit abgeſtandenem Weihwaſſer ſprengen: wir laſſen die Todten ihre Todten begraben.

Unſere höchſte Aufgabe iſt jetzt das ſogenannte profan-hiſtoriſche Gemälde nebſt ſeiner Vorausſetzung, Vorſtudie oder wie man es nennen mag, dem edleren Genrebild. Robert war Epoche machend. Menſchen in gewöhnlichen, harmloſen Situationen, aber Menſchen mit der Anlage der Größe: dieſer Bauernburſche an's Joch hingelehnt zwiſchen den gewaltigen Büffeln, es iſt ein Cincinnatus in ihm verloren gegangen; dieſe hohe Frau mit dem Kinde auf dem Erntewagen, ſie könnte Rafael zu einer Madonna ſitzen. Es ſind Genregemälde im hiſtoriſchen, hohen Style gefühlt und componirt, ſchwanger mit hiſtoriſchem Geiſte. Man bringe ſolche Naturen in Handlung und wir haben das hiſtoriſche Gemälde. Anfänge ſind da, aber vereinzelt, noch keine Blüthe, noch kein Schwung. Auf den hiſtoriſchen Bildern der Düſſeldorfer Schule liegt noch bleierner Todesſchlummer; die Münchner ſind rüſtiger, wiewohl ſie mitunter etwas ſchwer an der gelehrten Garderobe des Mittelalters tragen; am meiſten dramatiſche Spitze, aber theatraliſch wie immer, haben die Franzoſen. Doch es iſt gut, daß wir nur erſt den Weg gefunden haben. Das höhere Genre und das profanhiſtoriſche Bild warteten eigentlich bis jetzt auf ihre Geburt, ſie ſind von geſtern. Anfänge ſieht man im Mittelalter bei den Venetianern, bei Rafael, früher ſchon bei den Florentinern als Epiſode, da einer heiligen Handlung eine Gruppe von Zuſchauern, Bildnißfiguren aus der Geſchichte, äußerlich zugegeben wurde, wie bei Maſaccio, Ghirlandajo, Coſimo Roſelli und Anderen. Aber die Zeit war noch nicht gekommen. Der geſchichtliche Geiſt konnte dem Mittelalter nicht aufgehen, die objective Betrachtung, die er verlangt, ſetzt alle Vermittlungen der Kritik und der freien Univerſalität voraus, die erſt der moderne

Geiſt auf ſich zu nehmen vermochte. Aber welche Welt, welche ungehobenen Schätze liegen noch vor uns! Nur Ein Gebiet von hunderten: die deutſche Geſchichte, die Hohenſtaufen, die deutſche Heldenſage! Wem müſſen ſolche Stoffe nicht das Herz ſchwellen? Und da ſollte keine Verherrlichung Gottes ſein? Es handelt ſich hier im Grunde ganz einfach um eine logiſche Kategorie. Wer behauptet, Gott werde von der Kunſt nur gefeiert, wenn er und ſein überſinnliches Reich in greifbaren Geſtalten über der Erde und miraculös in ſie einbrechend dargeſtellt werde, der behauptet, der Geiſt müſſe neben dem Körper ſelbſt wieder als Körper beſtehen, das Ganze müſſe ſelbſt wieder ein Theil ſein. „Pantheismus! Iſt der Menſch Gott?“ Nein! Ein Maler führe eine große geſchichtliche Scene aus, worin eine allwaltende ſittliche Macht ſiegend oder zum Heldentode ſtärkend ihren Triumph feiert: ſo iſt keine der einzelnen Geſtalten, welche die ganze Compoſition conſtituiren, gleich Gott, aber das Geſammtproduct der Handlung, zu dem ſie zuſammenwirken, und das unendlich größer iſt, als jedes der mitwirkenden Subjecte, das iſt — nicht Gott, aber ein Blatt aus dem Buche der Gottheit, ein Act aus der Geſchichte der Selbſtbewegung Gottes. Es giebt keinen Sprung zu Gott. Das Abſolute iſt nur Anfang, Mitte und Ende aller der Vermittlungen, durch die es ſich offenbart; Gott wirkt nur durch Organe. In Rafael's Schule von Athen iſt kein einzelner Philoſoph die ganze Philoſophie, ſie geht als Geiſt durch das Ganze, iſt Princip und Facit aller Glieder dieſes hohen organiſchen Gebildes. Aber in den Fresken Hermann's in dem Univerſitätshauſe zu Bonn iſt die Philoſophie und die Theologie *neben* die

großen Männer, in denen sie sich wirklich verkörpert, als die hohle und schattenhafte Figur einer Allegorie grobmaterialistisch hingesetzt.

Doch endlich genug der allgemeinen Reflexionen. Bei einem Kunstwerke kommt es auf die Form an, es ist nicht philosophisch, sondern ästhetisch zu richten, und was philosophisch unwahr, muß in ihm als unschön zur Erscheinung kommen. Overbeck trägt selbst die Schuld, wenn wir mehr philosophisch, als ästhetisch zu Werke gingen, er hat einen Katechismus gemalt, er hat mit dem Pinsel eine Abhandlung geschrieben, er disputirt mit der Palette, wir antworten mit der Feder. Aber nehmen wir's einmal ästhetisch.

Daß die zwei Theile des Bildes keine Einheit haben, mußten wir oben aussprechen und können jetzt hinzusetzen, daß sich der Meister hiefür nicht auf die Werke der alten Schulen berufen darf. Sie entschuldigt der Dualismus des Himmels und der Erde, in welchem eine verklungene Weltanschauung sich bewegte. Und doch wissen sie eine Einheit herzustellen, die wir auf diesem Bilde vergebens suchen. Durch wehmüthigen Aufblick glühender Andacht sind gewöhnlich die irdischen Personen auf die überirdischen, durch freundliches Neigen nach unten diese auf jene bezogen, und in Rafael's disputa bildet der Nachtmalskelch, die himmlischen Strahlen sammelnd, ein mystisches Verbindungsglied beider Welten. Nehmen wir nun beide Theile für sich und sehen zuerst nach dem oberen. Madonna thront, ein keusches, reines, bezauberndes Mädchen; das Kind, dieses wenigstens nach unten geneigt, lieb, rührend, zum Küssen. Hier zeigt sich Overbeck's milder weiblicher Genius in seinem Elemente. Overbeck's Styl sucht bekanntlich die Mitte zwischen Fiesole und Rafael; von diesem den Fluß und die Rundung, Freiheit der Gestalt, von jenem die keusche

Schüchternheit, die selige Innigkeit, die Sabbathstille, den Rest typischer Gebundenheit und Herbe. Man möchte sagen, er suche den Rafael da zu ergreifen und festzuhalten, wo er in seiner florentinischen, noch etwas strengen Periode stand; aber Rafael hatte doch schon damals und von Anfang an mehr Männlichkeit und Sättigung, als Overbeck jemals erreichen kann und will. Sein Genius ist eine aufblühende Jungfrau, deren Knospe noch nicht ganz gebrochen ist, deren Formen verschämt vor der Schwelle zur Mannbarkeit innehalten. Welch schönen Anfang heiterer Entfaltung nahm dieser Geist in den Fresken der Villa Massimi! Wie mild und klar liegt der idyllische Duft auf jenem lieblichen Bilde: die Ankunft der Erminia bei den Hirten! Und welche Welt, welcher Reichthum von edlen Stoffen lag diesem reinen Streben aufgethan! Aber er beschließt, dieser schönen Welt Lebewohl zu sagen und sich in dumpfen Kapellen zu verriegeln. Es sei denn; wer durchaus Mönch oder Pfaffe werden will — wir können's ihm nicht verwehren. Daß nun in diesem eng beschlossenen Kreise das Ideal der Madonna es sei, wozu diese Hand am meisten Beruf hat, begreift sich; zwar nicht die stolze Königin der Himmel, wohl aber die keusche Magd des Herrn, die schamhaft über dem Geheimniß ihrer Berufung sinnende Braut, ist ganz eine Aufgabe für seine kindliche Grazie. Ja, sie ist schön, diese Madonna, diese reine Taube sonder Galle. Und doch — es ist etwas darin, ich weiß nicht was, etwas Almanach, etwas Vielliebchen und Vergißmeinnicht. Es ist ein Zug, der in allen neueren Madonnen unverkennbar ist; man sieht ihnen eben eine Zeit an, wo es Stammbücher, viele Spiegel, Modejournale und Titelkupfer von Taschenbüchern giebt. Wie soll es auch anders möglich sein! Wie

kann ein Menſch ſeine Zeit verläugnen! Die betende Madonna von Heinrich Heß in der Allerheiligenkirche zu München iſt ein wunderliebliches, frommes Bild, und doch auch ſie hat denſelben Zug. Wir wiſſen einmal, es giebt keine menſchliche Jungfrau, die zugleich eine göttliche, keine Empfängniß, die zugleich außer dem Naturgeſetz wäre. Mag der Einzelne es glauben, oder nicht: dies iſt ganz gleichgültig; es iſt in der Atmoſphäre, er ſchlürft dieſe Bildung in jedem Athemzuge mit ein. Nun ſoll aber dennoch eine jungfräuliche Mutter dargeſtellt werden; wohlgemerkt nicht in dem rein ſittlichen Sinne, wonach die wahre Liebe das Sinnliche adelt, die wahre Frau ſtets keuſche Braut bleibt, ſondern im kirchlichen Sinne eines Mirakels, einer unbegreiflichen Exiſtenz. Dieſen Zwang gegen das Zeitbewußtſein, dieſe Abſichtlichkeit ſollte man dem Bilde nicht anfühlen? Nein, eure Madonnen ſind nicht Madonnen der alten Kirche; ſie haben in den Stunden der Andacht geleſen, ſie ſind in einer Penſion, in einer Töchterſchule aufgewachſen, ein Jährchen wenigſtens, ja ſie trinken Thee, wenig, aber etwas. Dieſe hier hält ja gar eine Schreibfeder in der Hand; gebt Acht, ſie nimmt ein Blatt aus einem Album mit Rococoarabesken am Rande und ſchreibt etwas aus Jean Paul darauf — nein, ſchönes Mädchen, ich glaube es nicht, daß dies Kind Ihr Kind iſt, Sie ſind zu ſittlich, auch hat der heilige Geiſt einen andern Geſchmack, etwas derber*); einen Zimmermann hätten Sie

*) Die Bosheit hat unter Anderem dieſe Stelle herausgegriffen, um mir ſchädlich zu ſeyn. Ich werde mich aber durch nichts abſchrecken laſſen, nach wie vor die innere Frivolität unwürdiger Vorſtellungen von dem Göttlichen ſchonungslos an den Tag zu legen.

ſchwerlich geheirathet; vielmehr ein Ideal von einem ſittlichen, höchſt muſterhaften jungen Mann, angeſtellt etwa beim Kirchen- und Schulweſen, irgend einen Oberhofprediger, der Glockentöne geſchrieben hat — den würd' ich Ihnen empfehlen. Aber wie frevle ich! Das Bild iſt doch ſo ſchön! Und ich habe doch Recht; eine Madonna iſt für uns eine Unmöglichkeit. Die alten Maler, ja die konnten es. Wie innig der Einzelne an ſie und den ganzen Mythenumfang der Kirche glaubte, war dabei nicht wichtig; die Forderung einer beſondern Frömmigkeit an den Künſtler iſt in allen Zeiten lächerlich, und was Fieſole malen konnte, dankte er gewiß nicht den Gebeten und Thränen, mit denen er an die Staffelei trat. Daß die Weihe der Stimmung nicht fehlen darf, verſteht ſich, aber wie der praktiſch-menſchliche Charakter und die Innigkeit dogmatiſcher Ueberzeugung damit zuſammenhängen, inwieweit das Ideal ſeiner äſthetiſchen Contemplation auch die Perſönlichkeit des Künſtlers durchdrungen haben müſſe, darüber muß man in ſeinen Behauptungen ſehr vorſichtig zu Werke gehen, denn die Frage iſt gar nicht einfach. Von dem alten, ſtrengen, kirchlichen Giotto hat man mancherlei Anekdoten, worin er eben nicht ſehr lammfromm erſcheint; der andachtglühende Perugino war, wenn man auch von Vaſari's Schilderung Manches abzieht, ein Mann, der die Güter des Lebens wohl zu ſchätzen wußte, und die Maler der reifen Periode ohnedies waren ſammt und ſonders Weltkinder. Allein wie locker ſie leben und denken mochten: die Principien, die Grundſtimmung des Katholicismus hatten ſie mit der Muttermilch eingeſogen, wir Neueren aber, Katholik wie Proteſtant, wir Kinder einer Zeit, wo es Fräcke und Cravatten giebt, haben die entgegengeſetzte Stimmung in allen Nerven und Adern,

und jede Mühe iſt vergeblich, uns auf dem Wege der Ueberzeugung, der Dogmatik in jene zurückzuverſetzen. Dahin kommt man nicht mit Dampfkraft, es iſt aus und vorbei.

Aber geſetzt, man könnte; geſetzt, der reife, verſtändige Mann könnte noch einmal in alle naiven Illuſionen ſeiner Jugend zurück: ſollte er denn ſo unklug ſein, daſſelbe in der Kunſt zu verſuchen, wo er mit Meiſtern rivaliſiren muß, die all' den künſtlichen Umweg nicht nöthig, die Alles von ſelbſt beiſammen hatten, was eine höchſte Blüthe kirchlicher Kunſt bedingt? Können wir denn im beſten Falle mehr erreichen, als einen flüchtigen Nachglanz, eine löbliche Reproduction deſſen, was ſchöner und urſprünglicher ſchon dageweſen? Wer iſt denn ſo thöricht und ſtellt ſich ohne Noth in eine Kategorie, in welcher er unerreichbare Nebenbuhler findet? Die religiöſe Kunſt ſei in ihrer Entwicklung unterbrochen worden und unvollendet geblieben, wir ſollen ſie zur Reife bringen, meint Overbeck (S. 14). Daß ich nicht wüßte. Das fünfzehnte und der Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts, die florentiniſche, umbriſche, mailändiſche Schule, Rafael als Gipfel von Allen, haben, was die Malerei irgend aus der katholiſchen Welt ziehen konnte, bis auf den Grund herausgezogen. Dieſer Brunnen iſt ausgeſchöpft. Julian's erneuerter Polytheismus konnte keinen Phidias und Polyklet mehr zeugen. Cornelius hatte leicht, die offenbaren Verſtöße des M. Angelo gegen das kirchliche Ideal in ſeinem jüngſten Gerichte zu verbeſſern und zugleich alles Große dieſes gewaltigen Werks zu entlehnen. Es iſt eine ganz tüchtige Nachahmung, aber verlorene Mühe, denn die Sache iſt größer und urſprünglicher ſchon dageweſen, und was für jene Zeit recht und

gut war, dieſe Lehre von der Verdammniß, iſt für uns craß und zurückſtoßend.

Die Heiligen, welche Maria umgeben, ſind in demſelben ſchüchternen, frommen Tone gehalten. Viel Schönes; wie trunken andächtig der malende Lucas! Aber nichts, was trifft und packt, nichts Mächtiges. Die Männerköpfe David's und Salomo's erinnern an die herrlichen Geſtalten auf Rafael's Theologie in dem oberen Halbkreiſe, aber die Schneide fehlt, ſie ſind matt und zahm. Es iſt caſtrirter Rafael: eine Manier, die ſich überhaupt jetzt bei unſeren talentvolleren Vertretern der religiöſen Malerei zur kanoniſchen ausgebildet zu haben ſcheint. Es liegt auch ſo nahe. Rafael hat das religiöſe Ideal zur vollen Schönheit entfaltet, aber iſt auch ſchon in das Unheilige hinausgeſchritten; ſo entlehnen wir den Fluß und Schwung ſeiner Formen, beſchneiden ihn aber etwas, nehmen etwas Trockenheit und Timidität der älteren Schulen dazu, und wir bekommen das Rechte. So hat man *weder* Rafael's hohe, männliche Freiheit, *noch* die kräftige typiſche Strenge der Aelteren, ſondern jene eigene Reinlichkeit, Sauberkeit, Koſtbarkeit, Gewiegtheit, der die Ecken der Männlichkeit fehlen. Wie lieblich ſchön ſind die Compoſitionen Heinle's (für Fresken in einer Kapelle, ſie waren in der Frankfurter Kunſtausſtellung im April zu ſehen), die ſieben Seligkeiten der Bergpredigt darſtellend! Wie tief der Geiſt dieſes Mannes iſt, bewies auch eine Zeichnung, das Leben der heiligen Euphroſyne nach der Art der alten Meiſter in fortlaufenden Scenen auf Einem Felde entfaltend, voll epiſchen Gefühls, voll gemüthlicher Heimlichkeit im tiefen Ernſte. Aber wir können uns in dieſe ſo ideellen Formen, aus denen das Grobe der Wirklichkeit hinweggetilgt, das ſchroffe, volle Muskelleben,

das Feuer der Männlichkeit in Schmiegſamkeit und Taubenmilde aufgelöſt iſt, nur künſtlich hineinfühlen. Es iſt eine Stimmung, wie ſie ein Mädchen am Morgen der Confirmation empfinden mag. Aber man wird älter, es kommen andere Tage, die Leidenſchaft, der Drang des Lebens, die Erfahrung, und jener erſte Thau der Sabbathgefühle kann ſo nicht bleiben, nicht wiederkehren.

Ueberſehen wir nun den unteren Kreis, die bunte Künſtlergemeinde. Gegen die Anordnung der Gruppen haben wir ſchon Einiges einwenden müſſen, da von der kunſtgeſchichtlichen Bedeutung einzelner Meiſter die Rede war. Es war eine höchſt ſchwierige Aufgabe, Richtung und Geiſt der Einzelnen anſchaulich zu machen. Dennoch wären dem Maler ganz andere Mittel zu Gebote geſtanden, hätte er nicht das Heilige, auf welches die Künſtler in verſchiedenen Graden der Annäherung und Entfernung bezogen werden ſollten, in einen Raum über ihnen geſtellt. Die ſtreng kirchlichen Meiſter z. B. wären durch Verſammlung bei einer Kapelle, ein Madonnenbild, um das ſie beſchäftigt, durch Gruppirung um einen Altar gewiß in ihrem Streben deutlicher zu bezeichnen geweſen, als es hier der Fall iſt, obwohl ihre Vereinigung um Dante zu den glücklichen Gedanken des Werkes gehört. Doch ſind Fieſole, van Eyck, Hemmlink von dieſer Gruppe getrennt und ihr entſprechendes Beſtreben iſt durch gegenſeitige Begrüßung ſehr mangelhaft angezeigt. Albrecht Dürer, deſſen größte Leiſtungen doch auch in dem religiöſen Felde liegen, iſt durch ſeine ungefähre Stellung in der Nähe der obern Schale der Fontaine gewiß ſehr oberflächlich charakteriſirt und ſeine Gruppirung zu ſolchen, die ihm durch gleiche Uebung der Kupferſtecherei verwandt ſind, ein ſehr äußerliches Motiv. Am beſtimmteſten iſt das Beſtreben

der Bildhauer und der Baumeiſter zu erkennen, denn ſie zeigen ſich mit Gegenſtänden ihrer Kunſt beſchäftigt, an denen zugleich der Geiſt ihrer Erfindung durch den Grundriß einer Baſilika u. ſ. w. ſich einfach hervorheben ließ. Die zwei Gruppen dieſer letzteren Künſtler gehören auch dem Rhythmus der Compoſition, der Kraft der Farbe nach zu den ſchönſten des Bildes. Wie ſchön iſt namentlich die Gruppe um Pilgram, wie zierlich ſitzt der junge Franzoſe, wie ernſt vertieft kniet der junge Engländer! Das Colorit übrigens ſcheint mir ſehr ungleich, von den kräftig brennenden venetianiſchen Farben des Vordergrundes kein Uebergang zu der plötzlich ſchon im Mittelgrunde eintretenden Abdämpfung der Farbe durch die Luftperſpective, einem kreidigen und erdigen Tone, die Fleiſchfarbe in's Olivenfarbe und Bleigraue ſpielend. Doch darüber wird ſich erſt entſchieden urtheilen laſſen, wenn das Bild gefirnißt ſein wird, die Farben haben eingeſchlagen. An Farbe wie Compoſition iſt die landſchaftliche Ferne der Theil des Bildes, woran man die ungeſtörteſte Freude haben kann. Italiens Berge, Linien, Luft, himmliſche Bläue — wie hat der Künſtler den Geiſt dieſer Landſchaft gefühlt! Und er kann ein ſolcher Zelot ſein!

Wir haben aber von einer Hauptſache noch nicht geſprochen, von den Charakteren im unteren Plane. Sie ſind, wie ſich erwarten läßt, abgedämpft, abgeſchwächt. Es ſind keine Männer, ſie ſind nicht ſo keck, es zu ſein, der dicke Himmel über ihnen drückt und laſtet auf ſie herab. Anders blickt ein Mann, anders ſtrotzt ihm Muskel und Sehne von Kraftgefühl, anders tritt er den Boden, anders bewegt und wendet er ſich im Bewußtſein ſeines Herrſchergeiſtes, der Gottheit voll. Iſt dies Dante, der hier ſpricht? Be-

geiſtert, eifrig erſcheint er, ſeine Geſichtszüge ſind zu erkennen, aber er muß krank geweſen ſein, ſeit ich ihn das letzte Mal ſah, er iſt der zornige, grobe Mann nicht mehr, der die ſchreckliche Hölle gedichtet hat und einen Schmied in Florenz herumprügelte, weil er ſeine Verſe ſchlecht ſang. Da ſitzt Mich. Angelo, tiefſinnend, wie er war, aber zahm, zahm iſt er geworden, vom Fleiſch gefallen, ſein Feuerauge eingeſchlummert, er macht wohl ſein Teſtament? Albrecht Dürer, wer den hier anſieht, der vergeſſe nur vorher das Bild des deutſchen Kernmannes in München, den ernſten, redlichen, feſt auf ſich ruhenden, tief in ſich webenden und doch klar und beſtimmt aus dem Bilde herausblickenden wunderſchönen Männerkopf im Walde der nußbraunen Locken. Auch dieſe erkenne ich nicht wieder, ſie haben ſo ſtark in's Rothe gefärbt — und wie? Bemerken Sie denn auch? Der Mann ſchielt ja, recht eigentlich ſchielen thut er, was man ſo ſchielen nennt. Wie iſt es aber möglich? Iſt der Pinſel ausgerutſcht? Oder — doch halt, ich hab's, es fällt mir wie Schuppen vom Auge, dahinter iſt etwas, ein Sinn, ein Gedanke, eine Idee — es iſt eine Allegorie. Albrecht Dürer hat Weltliches und Geiſtliches gemalt, war ein ernſter Mann zugleich und ein heiterer Patron: das eine Auge ſieht nach der Kirche zu ſeiner Linken, das andere vor ſich in die Welt. So wird es ſich verhalten, man muß nur nicht oberflächlich betrachten, die Kunſt hat tiefere Abſichten, Ideen. Da ſieht Peter Viſcher's Kopf heraus neben Nicola Piſano, recht ſinnig, andächtig, der breite knochige Kopf recht ſauber beſchnitten und reducirt, der volle Bart geſtutzt, der Herkulesnacken geſchmälert — nein, ehrlicher Rothgießermeiſter, ſo haſt du ſelbſt dich nicht abgebildet in deinem Sebaldusgrab!

Das iſt nicht der ſtämmige deutſche Mann, wie er, Hammer und Meißel in der Fauſt, das Schurzfell umgethan, breitſchultrig, ehrenfeſt unter dem zierlichen ehernen Bogen ſteht!

Aber was ſoll das Alles! Wir vergeſſen ja, daß wir ein religiöſes, ein chriſtliches Gemälde vor uns haben; im Hauſe des Herrn muß man leiſe und demüthig auftreten, und du, lieber Kunſtjünger, „magſt zum Schluß als Hauptſumme feſthalten, daß die Künſte nur dann der Menſchheit Heil bringen, wenn ſie, den klugen Jungfrauen gleich, mit brennenden Lampen des Glaubens und der Gottesfurcht, in holder Demuth und Keuſchheit dem himmliſchen Bräutigam entgegengehen, daß ſie nur als ſolche wahre Himmelstöchter ſind, nur als ſolche deiner Liebe wahrhaft würdig. Auch dürfen ſie nur als ſolche den Segen von oben, ohne den kein Gedeihen denkbar iſt, ſich verſprechen; denn unmöglich kann Gott ein Bemühen ſegnen, das nicht in Seiner Furcht gegründet iſt. Ihm ſei denn Ehre, und Preis dargebracht durch unſrer Hände Werk, in ſeinem Tempel, das iſt in ſeiner Kirche hier auf Erden, damit wir einſt in Ewigkeit ihn loben mögen mit ſeinen Engeln und auserwählten Heiligen im Himmel. Amen!“

Amen. Ich gehe hinein zu den Gypsabgüſſen, zum Torſo des Ilyſſus, ich will mir ſeine gewaltigen heidniſchen Arme und Schenkel anſehen und mir wird beſſer werden.

Die Aquarell-Copien von Rambour in der Gallerie zu Düſſeldorf.

(Deutſche Jahrb. für Wiſſenſchaft u. Kunſt, Jahrg. 1840. Nr. 138 ff.)

1. Einleitende Betrachtungen über den Zuſtand der jetzigen Malerei.

Daß in Deutſchland (und in Frankreich, ſeit es von der deutſchen Romantik ergriffen worden iſt) die Malerei neuerdings einen Aufſchwung genommen habe, der uns berechtigt, von einer modernen Epoche dieſer Kunſt zu reden, iſt eine anerkannte Sache. Aber es iſt ſchwer zu beſtimmen, in welchem Stadium ſie ſich jetzt befinde, ob noch in dem der Lehrjahre oder ſchon im Uebergang zu den Meiſterjahren. Faſt könnte man geneigt ſein, zu ſagen, ſie ſei vor der Zeit aus der Schule gelaufen, habe ſich die Meiſterſchaft angemaßt, unglücklicherweiſe haben die erſten Proben Glück gemacht, und nachher habe ſich doch gezeigt, daß der Meiſter noch nicht genug gelernt gehabt habe; ſie gleiche frühreifen, altklugen Kindern und greiſenhaften Jünglingen, wie ſie unſre Zeit hervorbringt, und ſie ſolle nur erſt zuſehen, daß ſie wieder von vorne jung werde, um dann erſt mit Ehren zu altern. Zugeben muß man gewiß, daß der Schwung, das Leben, das man hoffen durfte, als Karſtens, Wächter, Schick, als ſpäter die Roman-

ker Overbeck, Schnorr, Veit, Cornelius, Schadow mit ihren erſten Werken hervortraten, ſich immer noch nicht einſtellen will und bereits ſo lang auf ſich hat warten laſſen, daß ein Kleinmüthiger alle Hoffnungen aufgeben könnte. Zerſtreutes Talent zwiſchen aufgeſpreizter Unfähigkeit, zerſplitterte Vortrefflichkeit zwiſchen unendlich vielem Halben, Schiefen, Armſeligen; unendliche Vielheit, deren Vereinzelung kein inneres Band zuſammenhält, keine Einheit in der Mannigfaltigkeit, kurz nichts Gemeinſames, kein großer Zug, der bei aller Selbſtändigkeit der Einzelnen alle durch Nationalität und Geiſt der Zeit verbundnen Kräfte nach Einem Geſetze gleichmäßig mit ſich fortriſſe, und ebendaher keine Gemeinſamkeit zwiſchen den Künſtlern und dem Volke, oder umgekehrt, wie man will. Der Urſachen dieſer Stockung giebt es eben ſo viele, als unſre Zeit Eigenſchaften hat; wo man ſie irgend anfaſſen mag, ſo ſtößt man auf ein Hinderniß der Kunſt, und gerade da am meiſten, wo der Unkundige nach dem Augenſcheine die meiſte Pflege finden wird. Wer ſie alle aufzählen wollte, der müßte ein großes Gemälde der Zeitgebrechen entwerfen, und der Cenſor würde mit dem Schwamm zur Seite ſtehen und dafür ſorgen, daß der Pinſel nicht allzu kühn werde.

Faſſen wir, ſtatt uns auf dieſes bedenkliche Unternehmen einzulaſſen, nur den reinen Thatbeſtand ins Auge und nennen die offenbaren Hauptübel, an welchen eine in ihrem erſten Auftreten ſo friſche Jugend krankt. Wir ſehen zuerſt nach den Stoffen der Kunſt und decken die Wurzel des Siechthums auf, die allgemeine unendliche Unſicherheit in der Wahl der Gegenſtände. Wo irgend in der Vergangenheit ein großes Kunſtleben blühte, da ſchöpften alle höhern Zweige der einzelnen Künſte

aus Einer, ein- für allemal gegebnen, gemeinſamen Quelle von Stoffen, und dieſe Quelle war nichts Andres, als die Subſtanz des Volksgeiſtes. Die Kunſt ſtellte dar, was in Aller Herzen gegenwärtig lebte, worin jedes Bewußtſein den Kern alles Daſeins fand. Die Kunſt traf im Volksgeiſte und dieſer traf in der Kunſt ſich ſelbſt wieder an. Der Grieche bildete Götter und Heroen, und was waren dieſe Andres, als die verklärte Phantaſiegeſtalt der ſittlichen und ſinnlichen Kräfte ſeines Volkes? Der Italiener, der Deutſche im Mittelalter bildete und malte die Geſtalten des chriſtlichen Mythus, und was war dieſer Andres, als das magiſche Spiegelbild des Gemüths, dem ſeine innre, noch verſchloßne und weltlich nicht durchgebildete Unendlichkeit aufgegangen war? Die Zeit der Rückkehr zu antiken Gegenſtänden und Formen ſuchte in der heitern Sinnlichkeit der alten Fabelwelt ein entſprechendes Gegenbild für den friſchen Weltſinn, das Behagen im Daſein, das die Völker fühlten, als ſie ſo eben dem Geiſt einer finſtern Asceſe entwachſen waren, und ſo ſubjectiv und unhiſtoriſch auch im 16. und 17. Jahrhundert das Alterthum zubereitet und zugeſchnitten wurde, es war doch ungleich mehr innres Verſtändniß, Wärme des Gemeingefühls mit dieſer verſchwundnen lachenden Welt vorhanden, als in unſerem gelehrten und freudloſen Jahrhundert, ſo wie die Schauſpieler auf Shakeſpeare's Bühne die alten Helden in Federhut und Pumphoſen gewiß viel antiker ſpielten, als die unſern in ihrer archäologiſchen Garderobe. Wo aber dieſe Zeit den bereits ausgelebten chriſtlichen Mythus noch auszubeuten fortfuhr, beſtrafte ſich dieſer Widerſpruch mit der Gegenwart und dem Bewußtſein des Jahrhunderts alsbald durch eine entſtellende Einmiſchung der weltlichen Stimmung in den

geiſtlichen Stoff, durch den Ausdruck der Ueppigkeit und Empfindſamkeit. Aber auch der antike Stoff blieb freilich immer ein geborgter, da doch ein- für allemal Zeit und Volk in der Kunſt mit vollem Recht ſich ſelbſt ausgeprägt ſehen will. Die Kunſt verließ ihre Stelle, rückte nach dem Norden, und zum erſten Mal trat die nächſte, unmittelbare Wirklichkeit mit der Behauptung des vollen Anſpruchs auf eine Stelle unter den Kunſtſtoffen auf. Der Niederländer malte derbe Volksluſt und behagliches Bürgerleben, und was war das Andres, als das Ebenbild des tüchtigen, wohlbeſtellten und bequemen Daſeins ſeiner Nation? Der Franzoſe der Revolutionszeit ging ins claſſiſche Alterthum zurück und malte römiſche Helden; theatraliſch gnug, aber der revolutionäre Wille traf ſich und ſeinen ſtraffen Entſchluß in dieſer Kunſt wieder an. Alſo immer und überall, wo Kunſtleben war, hatte es ſeine Wurzel im Bewußtſein der Nation, und nahm daraus ſeine Stoffe.

Nun, und was malen denn wir? Wir malen Alles und noch einiges Andre. Wir malen Götter und Madonnen, Heroen und Bauern, ſo wie wir griechiſch, byzantiniſch, mauriſch, gothiſch, florentiniſch, à la renaissance, Rococo bauen und nur in keinem Styl, der unſer wäre. Wir malen, was der Welt Brief ausweiſt; wir ſind der Herr Ueberall und Nirgends. Da iſt keine Mitte, keine Hauptgattung, kein Hauptgericht zwiſchen all den Zuſpeiſen, Süßigkeiten, Zuckerbäckereien, unter denen die Tafel ſeufzt. Reflectirend und wählend ſteht jetzt der Künſtler über allen Stoffen, die jemals vorhanden waren, und ſieht den Wald vor Bäumen nicht. Dies iſt das bedenkliche Prognoſtikon unſrer modernen Kunſt. Niemals fragte man in einer ſchwungvollen Periode der Kunſt, was denn darzuſtellen ſei? Das war

ein- für allemal ausgemacht, man wußte es nicht anders, es war durch das gemeinsame Bewußtsein des Volkes und der Künstler gegeben, und dieser durfte nur in den gegebnen Reichthum hineingreifen. Unsre Kunst ist entwurzelt, sie flattert bodenlos in den Lüften, weil sie nicht eine absolut gegebne Welt von Stoffen mit der Substanz des Volksbewußtseins gemein hat; sie ist heimathlos, ein Vagabund, der Alles kennt und kostet und dem es mit Nichts Ernst ist, unsre Kunst ist der Verstorbene, der Semilasso, der Vergnügling, kurz der Fürst Pückler-Muskau.

Hüten wir uns wohl, ihr allein die Schuld davon beizumessen; böte nur die Zeit ein fruchtbares Erdreich, sie könnte und müßte Wurzel schlagen. In der Zeit selbst liegt das Uebel. Ich fasse es in der Mitte und sage: unsre Zeit hat keine Gegenwart, sondern nur eine Vergangenheit und eine Zukunft. Wir ringen nach neuen Lebensformen; sind sie erst da, so wird die Kunst ihren Stoff haben. Denn, so Gott will, so werden es Formen sein, worin die absoluten Bedingungen aller Kunstdarstellung, Charakter, Individualität, Natur sich wieder regen dürfen. Es wird wieder Helden geben, und sie werden hoffentlich keinen Frack, keine Cravatte tragen; es wird Gelehrte und Beamte geben, die zugleich Männer sein und nicht auf zehn Schritte nach Acten- und Schulstaub riechen werden; es wird Menschen geben, die lachen und singen und tanzen und denen man nicht in jedem Zug ansieht, daß hinter der nächsten Ecke ein Polizeidiener steht. Aber gut Ding will gut Weil. Da nun die alten Stoffe ausgelebt, neue aber noch nicht gegeben sind, die Kunst jedoch inzwischen die Hände verlangend schon ausstreckt, was soll sie denn in dieser kritischen Zwischenzeit thun? Die Hände in den Schooß

legen kann ſie und ſoll ſie nicht. Alſo herumtüpfeln an X. Y. Z., herumnaſchen an allen dageweſenen Stoffen und in keinem zu Hauſe ſein? Das ſcheint die traurige Conſequenz. Aber laßt uns ſehen, ob denn wirklich nichts Anderes bleibt.

Hat denn wirklich unſre Zeit keine Subſtanz, unſer Bewußtſein keine Heimath, unſer Wille kein Pathos? Wohl, er hat es; aber es iſt ein Pathos der Zukunft. Wir ſind nicht todt, aber wir ſind eingepuppt, dick eingeſponnen, und wir fangen an, uns zu regen, um auszuſchlüpfen. Dies iſt nun freilich für den Künſtler ein ſchlechter Troſt; künftige Thaten kann er nicht malen und gegenwärtige giebt es nicht. Indeſſen halten ſich diejenigen, die noch ſo viel geſunden Tact haben, abgelebte Stoffe von der Hand zu weiſen, in dem ehrenwerthen aber untergeordneten Zweige der Genre-Malerei an die Rechte alter volksthümlicher Zuſtände, deren ſchöne, aber dem Untergang geweihte Unmittelbarkeit der Kunſt noch einige Waſſertropfen auf die zur Scherbe verlechzte Zunge gießt; ſie ſuchen die Völker auf, deren naive Sitte und Tracht noch nicht von der alle Welt beleckenden Cultur ereilt iſt. Allein es wird nicht lange dauern, ſo wird das Alles weggemalt ſein; ich ſage: weggemalt, denn dieſe naiven Zuſtände ſind, ſo hörte ich es von einem Düſſeldorfer Freunde treffend ausdrücken, wie die Unſchuld: der Moment ihrer Entdeckung iſt ihr Ende. Wird ſich erſt das ſittliche Leben der Menſchheit eine neue Geſtalt gegeben haben, ſo wird mit dieſer auch eine würdigere, dem Maler willkommne äußere Erſcheinung gegeben ſein, und dieſe wird dauern, wird Stand halten. Wir können z. B. in der Tracht, die ja hier ein ſo weſentliches Moment iſt, drei Formen oder Stadien unterſcheiden. Die erſte Form iſt die Volks-

tracht. Sie iſt, wie das Volkslied, inſtinktmäßig entſtanden und wird inſtinktmäßig feſtgehalten. Das Inſtinktleben des Geiſtes hält aber gegen die eindringende Bildung und die koketten Reize ihrer würdeloſen Tracht niemals Stand, ſo wenig als die Jugendträume gegen die Erfahrung; und wenn man Blut weinen möchte beim Anblick des Palikaren, der zum Fehs, zur goldgeſtickten Jacke, zum Gürtel voll koſtbarer Waffen, zur Fuſtanella einen Regenſchirm, Halsbinde und Glacéhandſchuhe trägt: es hilft Alles nichts. Das geht Alles weg, wie die Frühlingsblüthe. Die zweite Hauptform iſt die Mode; ſie entſpricht dem Standpunkte der Reflexion, des verſtändigen Denkens, und iſt daraus hervorgegangen; ſie iſt phantaſielos, eitel, vor dem Spiegel erfunden, durchaus bewußt und berechnet, nivellirend gegen alle Völker-Individualitäten gemäß der abſtracten Verſtandeskategorie der Allgemeinheit, und endlich abſolut veränderlich, denn die Reflexion iſt weſentlich unruhig, zupft und nörkelt immer und will ſtets aufs Neue zeigen, daß ſie die bewußte und abſichtsvoll wählende Schöpferin ihrer Formen iſt. Aber der dritte Standpunkt, der nicht ausbleiben kann, iſt der der Idee oder des vernünftigen Denkens, d. h. der klaren Einſicht in die der organiſchen Form und ihrem hohen Adel, zugleich aber den klimatiſchen und nationalen Bedingungen wahrhaft entſprechende Form, in welcher die Natürlichkeit der Volkstracht ſich durch die Vermittlung der Kunſt in höherer Weiſe wiederherſtellt. Die Natur wird aus dem Bewußtſein, in das ſie eingeſunken iſt, wieder hervorgehen und mit Bewußtſein feſtgehalten werden; der Gang iſt, wie in aller Bildung, der Fortſchritt von der kunſtloſen Natur zu der naturloſen Kunſt und dann die Rückkehr zu einer Natur, welche zugleich

Kunſt iſt. Eben ſo wird es ſich im Staate, in der Sitte verhalten. — Da nun jene Stoffe in die Länge nicht vorhalten, ſo bleibt als weiterer Boden, auf dem der Künſtler in Erwartung beſſrer Zeiten ſich einſtweilen anſiedelt, die Landſchaft, die Thierwelt. Wie weit die Cultur auch gegen dieſe Gebiete ihre Marken vorſchieben mag, ganz ſind ſie nicht zu zerſtören. Die ewige Sonne wenigſtens kann uns nicht nehmen, die Luft nicht cenſiren, den Bäumen und Wellen ihre polizeiwidrigen geheimen Geſpräche nicht unterſagen, die Vögel des Himmels nicht numeriren und nach Sibirien ſchicken. Allein auch dies iſt zwar ein ſehr ehrenwerther, aber doch immer ein untergeordneter Zweig der Kunſt; ſie will einen ſchlechtweg bedeutenden Stoff, eine Hauptgattung als Mitte und Halt für ihre Seitenrichtungen, einen Stamm für ihre Aeſte.

Was bleibt denn aber, wenn das Alles noch keinen hinreichenden Inhalt giebt? Das bleibt, woraus die Zeit ſelbſt ihre großen Lehren für die Zukunft nimmt; der unendliche Stoff bleibt, aus dem die werbeluſtige Zeit die Kraft zu neuem Leben ſchöpft: die Vergangenheit, die Geſchichte. Wir wollen wieder Geſchichte haben, und darum iſt die Geſchichte, die da war, unſere Nahrung. Für Niemand mehr als für die Deutſchen gilt es, daß ihr Grundmangel und Erbfehler ihr ungeſchichtlicher Charakter iſt. Wir innerliches und tranſcendentes Volk haben es bisher noch nicht verſtanden, Erfahrungen zu machen; wir waren überall und nirgends zu Hauſe, wir ſahen nach den Vögeln, indem man uns den Stuhl unter dem Leibe wegzog. Endlich fangen uns die Augen an aufzugehen, wir ſtudieren Geſchichte. Das heißt nicht: wir ſtudieren, wann man in England die Wölfe ausrottete, oder

wie viele Seelen das Hausruckviertel zählt; nein, es heißt: wir leben uns in die großen kritischen Momente der Geschichte ein, in die Glanzblicke, wo die bewegende Seele des Völkerlebens auf die Oberfläche hervortauchte; es heißt: wir fassen jede Wissenschaft, und die abstrakteste, die Philosophie, zuerst, im weltgeschichtlichen Sinne und holen ihre versäumte Anschließung ans Leben nach. Dies ist unser Pathos, dies die Stelle, wo uns die Gottheit erscheint. So thue denn die Kunst deßgleichen; sie male immerhin Götter, aber unsere Götter, die Geister der Geschichte, und sie wird nicht kalte Bewunderung weniger gelehrten Kenner, nicht den unreinen Beifall weniger Zeloten des Mittelalters zum Danke haben, sondern sie wird die Herzen ihres Volks erschüttern, sie wird kein Fremdling mehr sein, sondern ihre Heimath haben, wo das gegenwärtige Bewußtsein der Menschheit sie hat.

Ich habe in diesen Blättern schon mehr als einmal, jedoch in anderm Zusammenhange, auf diese höchste Aufgabe der jetzigen Kunst hingewiesen. Meine frühere Entwicklung ging vom metaphysischen Standpunkte aus; sie untersuchte, ob der Maler, wie unsre neu-katholischen Romantiker wollen, auf dem Standpunkte der Transcendenz stehen solle, und behauptete mit Nachdruck den der Immanenz; d. h. sie verlangte, daß uns der Maler den Gott, der wahrhaft gegenwärtig in der Geschichte und ihrem unzerreißbaren Zusammenhang sich offenbart, nicht den Gott, der in Mirakeln von außen hereingreift, zur Erscheinung bringen solle. Darum handelt es sich, wenn man die Propheten, die Engel, den ewigen Juden in Kaulbach's Zerstörung Jerusalems tadelt, nicht um den Gegensatz zwischen historischer Richtigkeit und zwischen Poesie, wie ein Berichterstatter über dieses Gemälde in der Beil.

z. Allg. Zeitung (März 1842, Nr. 64.) meint. Ich ergänze aber jetzt meine frühern Bemerkungen durch die Berufung auf das Verhältniß der Kunst zum Leben, zum nationalen Bewußtsein. Weil der Standpunkt der Transcendenz, wie ich früher nachwies, an sich ein falscher ist, so haben wir ihn verlassen, und weil wir ihn verlassen haben, so rührt uns der Künstler nicht, der den göttlichen Geist der Geschichte nicht in der Geschichte selbst darstellt, sondern herauszieht und neben sie hinklext. In der That kann dieses Werk Kaulbach's den besten Beweis davon abgeben, wie unsere Künstler noch keinen festen Boden haben. Kaulbach wählt mit dem Tacte des Genies diesen erhabenen Stoff, als fühlte er die Bestimmung in sich, der Malerei ihren neuen, allein wahren Weg zu weisen, und in der Ausführung verdirbt er ihn, indem er den ungeheuren geschichtlichen Geist, der so mit Flammenschrift in ihm leuchtet, daß es wahrlich keiner mythischen Nachhilfe zu seiner höhern Deutung braucht, in visionärer und legendenhafter Weise auffaßt. Ueberhaupt wie wenig haben unsere Künstler noch die Aufgabe der neuen Kunst begriffen! Welche ungehobenen Schätze liegen in der Zeit der Völkerwanderung, im Mittelalter, in jenem Kampfe seiner mit sich entzweiten Seele, des Kaiserthums und Papstthums, in der Reformationszeit und noch im dreißigjährigen Kriege! Es ist in der Poesie, wie in der Malerei; uns fehlt noch das historische Drama. Goethe betrat im Götz die Bahn, aber sein weicher und weiblicher Geist nöthigte ihn auf andere Wege; Schiller bemächtigte sich der großen Aufgabe, keine Poesie hat noch die Nation so ergriffen, wie sein Meisterstück, der Wallenstein, sein Schwanengesang, der Tell; aber der Tod rief ihn ab. Auf diesem Wege und keinem andern blühen neue Lor-

beeren, wir warten noch auf unſern Shakeſpeare. So ſieht man auch in der Malerei Anfänge und dann verſchwindet der Faden wieder. Cornelius iſt nicht auf der Bahn fortgegangen, die er in ſeinen herrlichen Zeichnungen zum Nibelungenliede betreten hatte. Die deutſche Heldenſage nimmt unter den ächt geſchichtlichen Aufgaben, die unſerer jetzigen Malerei geſetzt ſind, einen der erſten Plätze ein. Ich werde Gelegenheit finden, ein andermal dieſe Behauptung zu begründen, und es wird mir leicht ſein, den Einwurf zu beantworten, wie ich gegen mythiſche Stoffe mich ſo eifrig erklären und doch dieſen ſo nachdrücklich empfehlen könne. Wer die Nibelungen und Gudrun kennt, wird mich zum Voraus verſtehen. Nachher iſt Cornelius Mythenmaler geworden und je mehr er ſelbſt innerhalb dieſer Sphäre, in der Zerſtörung Troja's beſonders (die freilich als ein Moment der griechiſchen Heldenſage, worin er die außerweltlichen Perſonen aus dem Spiele laſſen konnte, unter die glücklicher gewählten Stoffe gehört) ſein mächtiges und geſundes Talent bewieſen hat, deſto mehr iſt zu bedauern, daß er ſeinen wahren Beruf nicht zu erfaſſen wußte. Welche Kräfte ſind an ſein jüngſtes Gericht verſchwendet! Ja verſchwendet, denn welchen Genuß kann mir ein Kunſtwerk gewähren, das mir die craſſe Dogmatik verſchwundener dunkler Jahrhunderte aufdringt, und mir erſt, nachdem ich mit allen Kräften über die Empörung gegen den rohen Stoff Meiſter geworden bin, eine abſtract formelle Bewunderung des Geleiſteten erlaubt? Und dagegen beruft ſich der Maler doch nicht gar auf Mich. Angelo? Wie ſonderbar! Mich. Angelo malte den Stoff, den damals alle Welt glaubte, bei deſſen Vorſtellung jedem Zeitgenoſſen das Blut in den Adern gerann, und Cornelius malt denſelben Stoff dem

kritiſchen neunzehnten Jahrhundert. Da ſitzt es ja eben, und hier muß deutlicher als irgendwo Sinn und Wahrheit meiner Behauptung in die Augen ſpringen. Sehr muß ich bedauern, daß ich die Fresken des wackern Schnorr in der Reſidenz zu München nicht anders, als flüchtig geſehen habe, da ich mit dem Volksſchwarm durchgejagt wurde, wie es in dieſer höflichen Stadt zu geſchehen pflegt. Schnorr hat ſich ganz in dem Felde niedergelaſſen, das der neuen Kunſt ein- für allemal angewieſen iſt, in der Heldenſage und Geſchichte des Vaterlandes Peter Heß bewegt ſich in der neuern Kriegsgeſchichte; ein Stoff, der jedoch mit richtigem Tacte, wie geſchichtlich bedeutend auch der einzelne Gegenſtand ſein mag, zum Genre gerechnet wird, weil es der modernen Form der Kriegsführung an aller künſtleriſchen Idealität mangelt; man betrachte z. B. das Meiſterwerk der Schlachtmalerei, die Alexanderſchlacht in Pompeji; man ſehe, wie hier die Spitze der Entſcheidung im unmittelbaren Zuſammenſtoß der beiden königlichen Führer ſich zuſammendrängt; man erwäge dann, wie durch die jetzige Mechaniſirung des Kriegs dem Feldherrn nur die Intelligenz, nicht die ſinnliche Mitthätigkeit, dies in aller Kunſt weſentliche Moment, zufällt: ſo wird man ſich einleuchtend überzeugen, wie Vieles dem modernen Schlachtbild zum hiſtoriſchen Gemälde fehlt. Im Allgemeinen erſcheint die Münchner Schule gegenüber der Düſſeldorfer gemäß dem ſüdlichen Charakter unbefangner, derber, ſaftiger, energiſcher. Die Düſſeldorfer zeigten von Anfang an keine geringe Gabe von Sentimentalität und die entſprechende Neigung, ihre Stoffe beim lyriſchen Dichter zu holen, einen muſikaliſchen Klang des Gefühls zur breiten draſtiſchen Ausführung des hiſtoriſchen Gemäldes auszupreſſen: eine ächt moderne Er-

ſcheinung und nur in einer ſo aller feſten Baſis beraubten Kunſtperiode möglich. Die Sentimentalität läßt ſich nicht gern mit dem Leben ein, das Getümmel der Welt dünkt ihr unedel, die Flucht aus derſelben, die Zuſtände des in ſich brütenden Gefühls, die Stille der Einſamkeit, der Tod handlungsloſer Ruhe erſcheinen in ihr idealer. Dieſe abſtracte Idealität bedarf zu ihrer Ergänzung der einſeitigen Realität; Naturalismus und Komik ſind durch die ſentimentale Stimmung als ihr Gegenſatz ſchon an ſich gefordert, wie in der Poeſie bei J. Paul. Daher ſteht Schröder dieſer Schule ſo wohl an; wenn man nur nicht — ohne ſeine Schuld — auch ihm anfühlen würde, daß wir in einer Zeit leben, welcher Spaß und Lachen nicht recht von der Leber geht. Bendemann ſcheint geneigt zu ſein, in jenem hinſterbenden Schlummerleben der Wehmuth zu beharren Auf eine höchſt erfreuliche Weiſe hat Leſſing angefangen, aus der thatenloſen, trauernden Innerlichkeit ſich herauszuarbeiten, das Epos der Geſchichte aufzuſchlagen und Thaten der Männer darzuſtellen. Zwar in ſeinen Ezzelino kann ich mich nicht ganz finden; der Stoff iſt am Ende doch zu obſcur, um mit ſolchem Aufwande behandelt zu werden, auch will mir der Tyrann mehr ſoldatenmäßig als heroiſch vorkommen, was ihm bei aller Wildheit doch nicht fehlen ſollte. Eine ganz glückliche und zeitgemäße Wahl aber iſt ſein Huß vor der konſtanzer Verſammlung. Ich wünſche ihm Glück zu neuen Bahnen, und wenn erſt ſeine volle Kraft in dieſer Richtung ſich ergießt, ſo wird ſich auch ſeine übrigens ſo meiſterhafte Landſchaft von einem höchſt ſtörenden Zuſatze reinigen, der geradezu als Verirrung eines noch unreifen Triebs in ein fremdartiges Gebiet, eine Ablagerung am falſchen Orte, als eine hiſtoriſche Gicht des Land-

ſchaftmalers anzuſehen iſt. Ich meine ſeine novellenartigen Staffagen. Als ſchlagendſtes Beiſpiel hievon kann uns ſein treffliches Waldſtück mit der uralten Eiche dienen, unter dem Namen „die tauſendjährige Eiche" bekannt, in Frankfurt in Privathänden befindlich. Eine tiefe Waldſchlucht im Gebirge; an jähem Abſturz zwiſchen zerklüftetem, von wuchernden Waldkräutern bedecktem, von einer Quelle durchrieſeltem Geſtein ſteht eine uralte Eiche zwiſchen ſtämmigen hohen Buchen und verſchlingt die weit ausgreifenden knorrigen Aeſte mit dieſen zu einem dichten Laubdach, durch das kaum ein Blick des Himmels dringt. Durch die Stämme verliert ſich der Blick in der tiefen Bläue des fernen waldigen Grundes. Eine unendliche Wald-Einſamkeit; man meint den feuchten Geruch der Mooſe zu riechen, hallende Töne, Sauſen und Weben, den Hammerſchlag der Berggeiſter in der Tiefe zu vernehmen, und es iſt, als müßte das Herz an dieſem König der Bäume, dem ehrwürdigen Zeugen eines gewaltigen elementariſchen Lebens, dieſem uralten Waldgreis, an deſſen unbewegtem Scheitel Jahrhunderte vorübergingen, den Antheil nehmen, den es an einem ehrwürdigen, das gewöhnliche Maß unſers Geſchlechts weit überdauernden Menſchenleben nimmt; ja wir ſind jetzt geneigt, das dumpfe Gedränge der hinfälligen kleinen Menſchen dieſem gediegenen, um die zerrüttenden Leidenſchaften des heißen Menſchenherzens unbekümmerten, kühlen und ſtillen Walten bauender Naturkräfte gegenüber gering zu ſchätzen, dem wir doch zugleich etwas von einer menſchlichen Seele leihen. Aber was ſchleicht ſich zwiſchen unſere Betrachtuug? Welches froſtige und unzeitige Grübeln ſtört unſere Empfindung? An der Eiche iſt ein Muttergottesbild, vor ihm knieen betend eine Dame und ein Ritter in

wohlgewählter romantiſcher Garderobe; ſie ſcheinen auf der Reiſe zu ſein, denn zwei Pferde, ebenfalls ſorgfältig umhängt mit ritterlichem Reit- und Reiſezeug, trinken am Bach. Was wollen dieſe Leutchen? Sind ſie nur ſo unterwegs, oder hat der Ritter die Dame entführt und beten ſie nun für das Glück ihrer Liebe, liegt vielleicht eine beſtimmte Novelle zu Grunde, oder iſt es freie Phantaſie, oder — oder? Kurz, wir grübeln, ſtatt zu genießen; der äſthetiſche Eindruck der Landſchaft als Landſchaft iſt aufgehoben, die Staffage zieht anſpruchsvoll das Intereſſe auf ſich, das ungetheilt jener gehören ſollte, und der Künſtler hat ſein eigenes Werk entzweigeſchnitten. Ich weiß wohl, was man mir einwenden wird, und erörtere daher hier einen Punkt, den ich in einer frühern Anzeige zu unterſuchen verſprach. Man wird mir die kleine Abſchweifung verzeihen.

Die elementariſche Natur mit dem Pflanzenreiche erſcheint dem menſchlichen Bewußtſein durch eine dunkle Symbolik des Gefühls als ein objectiver Wiederſchein ſeiner eignen Stimmungen. Der Aether ſcheint die Erde mit Liebe zu umarmen, ſtolz ſteigen die Berge, in Sturm und Waſſerfall grollt etwas wie menſchlicher Zorn, durch die Bäume geht ein halbverſtändliches Flüſtern, im Morgen haucht friſches Kraftgefühl, im Abend Ruhe und Sanftmuth. Es liegt im Weſen des Geiſtes, ſich ſelbſt in der Natur, ſeiner Mutter, wieder zu ſuchen und ſo die zerfallnen Pole des Univerſums wieder zu einigen, die Urperſon herzuſtellen. Der Zauber des Landſchaftgemäldes hat in dieſer Uebertragung ſeinen Grund; die Natur ſpricht, ſie tönt uns als verhallendes Echo unſrer Seele. Es beruht aber dieſes Geheimniß der landſchaftlichen Stimmung auf einem Acte, der als eine Einheit zweier Momente

zu faſſen iſt. Das erſte iſt ein Leihen; denn da wir uns wohl bewußt ſind, daß die Natur, das ſtumme Reich der Nothwendigkeit, nichts von den Gefühlsbewegungen des ſubjectiven Lebens weiß, ſo müſſen wir ihr eine Theilnahme an dieſen erſt unterlegen. Nicht, als ob wir dies mit Reflexion wie ein Geſchäft vornähmen; mit dem Augenblicke, wo wir die Natur vom äſthetiſchen Standpunct anſchauen, iſt ſogleich auch jene Unterſchiebung da, denn wir ſehen in Allem den Menſchen. Doch fühlen wir, obzwar dunkel, recht wohl, daß dies ein bloßes Leihen ſei, und dies iſt das andre Moment. Wir geben aber darum dieſes Leihen nicht auf, ſondern wir vollziehen nun die Vorſtellung, welche logiſch ein Widerſpruch, äſthetiſch aber vom größten Reize iſt, als ob die Natur zu gleicher Zeit eine die Stimmungen des menſchlichen Gemüths vorbildende oder wiederholende Seele in ſich bärge, und dennoch in ungetrübter Objectivität und Geſetzmäßigkeit nicht um die Schmerzen des ſubjectiven Lebens wüßte. Dies iſt die Einheit, worin jene beiden Momente wieder ineinander aufgehen. Die ſchöne Natur gemahnt uns daher wie ſolche menſchliche Zuſtände, in welchen die Kämpfe der Freiheit, des Selbſtbewußtſeins noch ſchlummern oder zur Ruhe zurückgekehrt ſind. Daher liebt die Landſchaftmalerei mehr ruhige und große, als ſtürmiſche Naturſcenen; doch auch die letztern bringen auf uns einen Eindruck hervor, als ſähen wir die Kämpfe der moraliſchen Welt *ohne* die Schmerzen des Selbſtbewußtſeins darin abgebildet. Daher die Rührung und Wehmuth, das Sentimentale, was in aller landſchaftlichen Stimmung liegt, daher umgekehrt der Hang der ſentimentalen Poeſie zur Landſchaftmalerei; daher hatten die Alten keine Landſchaft, weil ſie, ſelbſt noch feſt im ruhigen Gleich-

gewicht des Geiſtes- und des Sinnenlebens, ſich nicht nach dem Frieden der Natur als nach einem verlornen Gute ſehnten.

Der eigentliche Inhalt des Landſchaftgemäldes iſt demnach ein Wiederſchein des ſubjectiven Lebens im Reiche des objectiven Naturlebens. Jetzt wird ein Landſchaftmaler von Leſſing's Denkart ſagen: gut, und eben weil ein Anklang menſchlicher Stimmung in der Landſchaft liegt, ſo hebe ich nur die durch jene dunkle Unterſchiebung in ſie gelegte Seele noch ausdrücklich hervor, indem ich eine Staffage hinzugebe, welche ganz im Sinne der in der Landſchaft herrſchenden Stimmung componirt iſt; ich ſage nur daſſelbe, was ich in der ganzen Landſchaft in objectiver Naturſprache ſage, deutlicher auch in ſubjectiver menſchlicher Sprache; iſt es der Menſch, der eigentlich der Landſchaft ihre Stimmung erſt leiht, ſo iſt es ja ganz in der Ordnung, die Landſchaft mit Menſchen zu beleben, welche, in irgend einer bedeutenderen Situation begriffen, den Zuſchauer erinnern, daß die Natur ihre tiefere Bedeutung für den Geiſt eben nur dem Geiſte dankt. Dieſer Schluß aber iſt genau das Gegentheil des Richtigen. Denn gerade das Ineinanderſein der oben genannten zwei Momente iſt das Specifiſche der landſchaftlichen Stimmung: ein Gefühl, daß ich der Landſchaft ihre menſchliche Seele bloß leihe und ein trotz dieſem Gefühl fortgeſetztes Leihen. Giebt nun der Künſtler zur Landſchaft eine Staffage, welche durch eine bedeutendere Situation die Aufmerkſamkeit auf die Vorgänge des menſchlichen Lebens hinüberlenkt, ſo erinnern wir uns plötzlich, daß Gemüth und Geiſt nur im Menſchen zu ſuchen ſind, und jenes Leihen hört auf, unſer Intereſſe iſt mit einem zuckenden Stoße auf eine andre Seite hinüber verſetzt, wir bekümmern uns um die Schickſale des Men-

ſchen und nicht mehr um ſeine bewußtloſe Naturumgebung. Aus dem Reich der Nothwendigkeit ſind wir in das der Freiheit geworfen, und indem dennoch jenes den urſprünglich beabſichtigten Anſpruch auf unſre vorzügliche Theilnahme fortbehauptet, ſo gehen wir zwiſchen zwei widerſprechenden Stimmungen hinüber und herüber und werden dadurch verdrießlich. Es ſind zwei Sprachen, zwei Mittelpuncte in Einer Darſtellung, die einander aufheben. Im Landſchaftgemälde iſt das eigentliche Subject die Natur, nicht der Menſch; tritt dieſer mit dem Anſpruch darin auf, daß wir uns für ihn intereſſiren, ſo hat das Gemälde zwei Subjecte, und die Einheit, d. h. das Kunſtwerk iſt aufgehoben. Mag dieſe Staffage noch ſo ſehr im Sinne der Landſchaft componirt ſein, dies macht keinen Unterſchied; denn wo einmal das menſchliche Thun und Treiben in den Vordergrund tritt, kann die Landſchaft zwar immer noch das untergeordnete Intereſſe eines verhallenden Nachklangs der menſchlichen Handlungen in der Natur, aber nimmermehr das Hauptintereſſe für ſich in Anſpruch nehmen, und indem das Kunſtwerk doch Landſchaftgemälde zu ſein ſich die Miene giebt, hat es ſich ſelbſt das Spiel verdorben. Die Staffage muß daher durchaus anſpruchlos ſein, ſie darf den Menſchen nur in Zuſtänden darſtellen, in welchen er, fern von moraliſchen Zwecken und Kämpfen, harmlos das elementariſche Leben gleichſam durch ſich hindurchziehen läßt und in ihm aufgeht: ruhig Gelagerte, Wandernde, Hirten und Jäger, die im ſteten Umgang mit der Natur ſelbſt etwas von ihrer Unmittelbarkeit annehmen. Namentlich ſei die Kleidung nicht pretiös und erinnere nicht zu augenſcheinlich an die künſtlichen Bedürfniſſe der menſchlichen Geſellſchaft. Daß Leſſing auf dieſe ein Gewicht legt und die

Kleiderkästen des Mittelalters sorgfältig ausbeutet, liegt theils in der Vorliebe der neuern Schulen für mittelalterliches Beiwerk überhaupt, theils aber in den novellenartigen Motiven seiner Staffage. Im Städelschen Institut befand sich an Ostern 1841 noch ein Waldstück, wo ein Ritter in voller Rüstung an einem Brunnen sitzt und sein Pferd saufen läßt; eine ganz störende Beigabe. In der Kunstausstellung ein weitres Waldstück von ebendemselben, dunkel und düster, von ergreifender Wirkung: im tiefen Waldesdunkel ein Köhler an einem Kohlenhaufen, der Wind braust hinein und weht den qualmenden Rauch nach dem Walde; soweit war die Staffage höchst lobenswerth. Nun hält aber ein Ritter (oder Bandit?) zu Pferde vor dem Kohlenhügel, er scheint den Köhler etwas zu fragen; was will er? Ist es der Ritter, dem dieser Köhler dient, ist es ein Räuber, der nach Beute fragt, oder was? Wir besinnen uns auf ein genreartiges oder balladenartiges Motiv, und das Landschaftgefühl als solches ist aufgehoben. Ein zerstörtes Raubschloß in wilder Landschaft, noch rauchend, im Vordergrund ein getödteter Räuber, schwankte ebenfalls zwischen Novelle und Landschaftbild.

Man hört für eine solche Erhöhung der Landschaft in das Genre oder die Historie häufig noch ein andres Moment geltend machen. Die getrennten Zweige der Malerei in einer höhern Gattung zu vereinigen, Historie oder Genre und Landschaft zu verschmelzen, erklärt man für ebenso lobenswerth, als überhaupt jedes Streben, getrennte Glieder eines Ganzen organisch zu verbinden. Als ob nicht jedes Menschliche, und so auch jeder Zweig der Kunst gerade in seiner Trennung und Selbständigkeit groß würde! Je selbständiger jeder Zweig, je individueller, desto

vollkommner ſtellt er in ſeiner beſondern Art das allgemeine Weſen der ganzen Gattung dar. Dadurch iſt keineswegs ausgeſchloſſen, daß der einzelne Zweig die andern in untergeordneter Weiſe wirklich in ſich aufnehmen könne. So wie eine anſpruchloſe Zugabe aus der Menſchenwelt der Landſchaft wohl anſteht, ſo dem geſchichtlichen Bilde eine landſchaftliche (wenn nicht architektoniſche) Umgebung. Allein wo das Eine Zweck und Hauptſache iſt, muß nothwendig das Andre zurücktreten, ſonſt iſt alle Einheit zerriſſen. Am eheſten könnte man von einem Gleichgewichte beider Seiten im Genre-Gemälde reden, weil dieſes zwar menſchliche Zuſtände, aber am liebſten ſolche, worin der Menſch mehr als Naturweſen, denn als moraliſches Weſen erſcheint, zu ſeinem Gegenſtande wählt und daher billig der landſchaftlichen Umgebung eine bedeutende Stelle einräumt. Allein die Situation aus der Menſchenwelt iſt doch hier der eigentliche Zweck, und die Landſchaft, obwohl ſie ſich bedeutender ausdehnen darf, als bloßer Wohnort der menſchlichen Weſen Nebenſache. Jene Vermiſchung verſchiedner Zweige iſt ein Fehlgriff unreifer Kunſtperioden. So wurde in der Zeit, da die Landſchaft als ſelbſtändiger Zweig ſich eben erſt ausgebildet hatte, von Caracci, Domenichino, Pouſſin, Claude Lorrain eine Staffage aus der Heroenſage, dem Göttermythus, dem A. Teſtamente für ganz weſentlich angeſehen: die Nabelſchnur des hiſtoriſchen Gemäldes, welche die Landſchaftmalerei, ſo Bedeutendes ſie auch bereits leiſtete, als Erinnrung an ihren Urſprung noch mit ſich ſchleppte. Koch und Reinhard in Rom ſind Ableger dieſer alten Schule; Beide haben die Einheit ihrer ſchönſten Compoſitionen durch eine zu bedeutende Staffage zerſtört. Koch liebte mythiſche Scenen. Ich kenne unter

Anderem eine zwar nicht ganz vollendete treffliche Landſchaft von ihm, im beſten Geiſte des Theokrit componirt, im Mittelgrunde Hirten, aus deren Mitte ſoeben Ganymed entführt wurde, der nun auch mit dem Adler mitten im Himmel baumelt. Hier und in all den Landſchaften mit Nymphen, Faunen u. ſ. w. bringt ſich außer dem bisher ausgeführten Einwurf noch ein neuer weiterer auf: der Standpunct des Mythus und der der Landſchaft ſind an ſich unvereinbar. Der Kern jeder Naturmacht war in der Anſchauungsweiſe der Alten eine Perſon, der Himmel Zeus, das Meer Neptun u. ſ. f., und jede Begebenheit in der Natur war Handlung einer ſolchen Perſon. Dieſe Vergöttrung der Natur war aber keineswegs aus demſelben Bedürfniß ſentimentaler Sympathie entſtanden, aus welchem wir Neuern der Natur eine fühlende Seele unterlegen. Jene göttlichen Naturweſen hatten immer zugleich politiſch-ſittliche Bedeutung, die Begebenheiten der Natur wurden als ihre Handlungen ſtets auf Schickſale der Staaten oder Familien oder heroiſchen Individuen bezogen, und gerade weil der Grieche, ſelbſt Natur, ſich nach der Natur gar nicht ſehnte, lebte ſie für ihn nur in dem Sinne, daß er hinter ihr ſeine Götter ſuchte. Nun blieb natürlich keine Landſchaft mehr übrig, nachdem man alle ihre Beſtandtheile vergöttert hatte. Warum ſollen nun wir, die wir gerade durch die Entgöttrung der Natur eine Landſchaft haben, uns gewaltſam in jene Vergöttrung zurückverſetzen und ſo eine Anſchauungsweiſe in das Landſchaftgemälde einmiſchen, die es aufhebt? —

In einer andern, durch eine Radirung bekannten Landſchaft hat ſich Koch ungewohnter Weiſe ganz in die romantiſche Stimmung verſetzt: wilde nordiſche Seeküſte, aufgeregtes Meer, Wet-

terhimmel, eine gothische Burg im Hintergrunde auf zackigem Felsen phantastisch ragend, vom Blitze seltsam beleuchtet. Man mag sich gern denken, so unheimlich wildes Land wäre ganz eine Heimath für dunkle altergraue nordische Sagen, für tolle Hexenschwärme; so möge des blutigen Macbeth Burg an der schottischen Küste gestanden haben. Und wirklich, es fehlt sich nicht, am Ufer steht Macbeth mit den drei Hexen, und fern um die Burg schwebt ein Hexenschwarm wie ein flatterndes Band durch die Luft. Die dunkeln Gefühle, welche die Landschaft als solche anregen wollte, sind also recht handgreiflich herausgezogen und uns vor die Nase hingesetzt; glücklicherweise ist zwar hier die Landschaft so stark, daß die Personen fast verschwinden, und doch muß sie Jeder, der etwas Ganzes schauen will, über Berg und Thal fortwünschen. — Reinhard gefällt sich in derselben Ueberladung; Thaten des Hercules, biblische Scenen und dergleichen stören uns in seinen ächt antik gefühlten Landschaften. Einmal ging er so weit, daß er in eine Landschaft von ruhiger Stimmung geradezu eine Staffage von unruhig dramatischer, ja peinlicher Wirkung hineinzwängte: ein Mann schlafend in einem Nachen, der gerade im Begriff ist, von den Wirbeln eines jähen Wasserſturzes ergriffen zu werden, ein Jäger am Ufer hat einen erlegten Rehbock zu Boden geworfen und ruft ihm in Verzweiflung zu; ein andermal: ein Wald, worin Wölfe einen Mann zerreißen und dergl. Hier hebt die quälende Theilnahme am menschlichen Loose alle landschaftliche Stimmung geradezu auf. Sonst mag man immerhin auf einem Landschaftgemälde Menschen darstellen, die von furchtbaren Naturerscheinungen Noth leiden, wie vom Sturme u. s. f., doch sparsam und nicht mit starker Hervorhebung ihrer Kämpfe, sonst entsteht ein

Genrebild, und, da das Ganze doch noch Landſchaft ſein ſoll, eine Aufhebung der Einheit. Wenn nun aber gerade in der neueſten Zeit, da doch die Landſchaft ſich längſt in ihrer ganzen Selbſtſtändigkeit ausgebildet hat, dieſe Vermiſchung wieder einzureißen droht, ſo liegt der Grund davon in nichts Anderm, als in jenem Wurme, woran unſer ganzes Leben und ſo auch unſre Kunſt krank liegt, in der Reflexion. Der ſuchende, abwägende Verſtand iſt mit einer einfachen Wirkung nicht zufrieden, es ſoll noch etwas Apartes, etwas Bedeutungsvolles, etwas recht Tiefes hinzugegeben werden; ſo ſagt man denn, was ſchon in der Landſchaft geſagt iſt, noch einmal durch eine prätentiöſe Staffage, klebt auf das Erſte ein Zweites hinauf und ruht nicht, bis das Werk verbeſtelt iſt. Womöglich muß dann noch die beliebte Allegorie mithelfen, wie z. B. in Leſſing's berühmter Abendlandſchaft der Prieſter, der das Sacrament für einen Sterbenden trägt, uns höchſt abſichtsvoll und philoſophiſch zu ſagen ſcheint: ſeht, dieſer Abend iſt eine Allegorie vom Lebensabend des Menſchen, das hat der Künſtler wohl gewußt, er iſt nicht verſteckt, er iſt ein Schalk, er weiß, was er will, er hat Ideen. Zum Schluſſe habe ich nur noch geltend zu machen, daß ſelbſt eine anſpruchloſe Staffage nicht jeder Landſchaft anſteht, daß völlige Abweſenheit des beſeelten Lebens, höchſtens etwa eine Erſcheinung aus dem Thierleben, in vielen Landſchaftbildern durch die Stimmung des Ganzen gefordert iſt, und unter dieſe gehört keines mehr, als Leſſings tauſendjährige Eiche. Hier iſt gerade Einſamkeit, ganz unbelauſchtes, d. h. nur vom Zuſchauer außer dem Bilde belauſchtes Weben mächtiger Naturkräfte das Grundgefühl.

Was hier über die Staffage geſagt iſt, gilt ebenſo von der Architektur. Dieſe darf und ſoll allerdings eine Rolle in der Landſchaft ſpielen; die mathematiſch geordneten Linien des Gebäudes treten mit der unbewußt ſchweifenden Architektur der Erdbildungen in einen für das Auge höchſt wohlthätigen Gegenſatz, und da der Menſch in der anſpruchloſen Bedeutung eines an die Natur hingegebenen und gebundenen Weſens allerdings in der Landſchaft aufzutreten hat, ſo ſehen wir auch gerne ſein an die gegebnen telluriſchen und klimatiſchen Bedingungen ſich anſchmiegendes Obdach. Die Bauſtyle gingen ja aus einer Phantaſie hervor, die unverkennbar ihre Formen aus der umgebenden Natur nahm. Die griechiſche Architektur mit der vorherrſchenden horizontalen Linie erinnert ſogleich an die breit und bequem hingelagerten Gebirgsmaſſen des Südens, der ſpitzig aufſtrebende gothiſche Styl an die zackigen und phantaſtiſch gethürmten Bergformen des Nordens, ſeine Ornamente an eine dornichte und ſtachlichte Vegetation, an Tannenzweige u. ſ. f.; er hat durchaus einen winterlichen, die ſüdliche Bauart dagegen einen ſommerlichen Charakter. Auch liegt es ganz nahe, die Kuppel des Pantheons mit der Krone der Pinie, gothiſche Thürme mit Fichten zu vergleichen. Aber der Landſchaftmaler hüte ſich wohl, ſeine Gebäude in reinlicher Neuheit darzuſtellen, wie dies die ſogenannte hiſtoriſche Landſchaft liebte, es wird dadurch das Landſchaftgemälde alsbald zum Architekturgemälde. Das Landſchaftgemälde, das ein- für allemal die Natur zum Subjecte hat, fordert Gebäude, welche die Natur bereits in ihren Bereich hereingezogen hat, indem ſie ihnen die Spuren ihrer Zufälligkeit, ihres elementariſchen Charakters aufdrückte, vom Alter gebräunt, halb zerfallen, von Vögeln umkreiſt, die in dem

Werke der Menschenhand wie in ihrem Eigenthum niſten u. ſ. f. Man wird leicht finden, wie weit ich in dieſen Bemerkungen mit dem zuſammentreffe, was der einſichtsvolle Schnaaſe in ſeinen niederländiſchen Briefen über das Weſen der Landſchaft ſagt. Sein Ausdruck, das Landſchaftgemälde ſtelle die Erde als Wohnſitz des Menſchen dar, ſoll ungefähr daſſelbe ſagen, was ich oben ausführte, iſt aber der Mißdeutung zu ſehr ausgeſetzt, um glücklich heißen zu können.

Dieſe Abſchweifung über die Landſchaft hat uns wirklich von unſerm Wege nur ſcheinbar entfernt, ſie hat uns zuletzt auf den kranken Fleck unſrer heutigen Kunſt zurückgeführt, auf die Reflexion, welche, ſtatt ein bloßes Moment in der Schöpfung der Phantaſie zu ſein, ſich als Princip hervordrängt. Wir leiden Alle an ihr und mangeln des Ruhms, den wir haben ſollen vor der Sinnlichkeit, der Phantaſie, der Idee, der That. In ihr und in nichts Andrem liegt der Grund jener Zerfahrenheit und Tauſendfälligkeit von Stoffen, in denen unſre Kunſt ſich zerſtreut. Ja, ſo weit iſt es gekommen, daß man froh daran ſein muß, wenn in dieſer unendlichen Unſicherheit nicht geradezu Stoffe gewählt werden, welche künſtleriſch ſchlechtweg nicht darſtellbar ſind. Wie häufig werden Erzählungen, deren ganze Spitze in einem beſtimmten, nur durch die Sprache darſtellbaren Gedanken liegt, als Stoffe maleriſcher Darſtellung behandelt! Ich ſah z. B. gemalt, wie Sokrates in hohem Alter noch das Saitenſpiel lernt und dem Alkibiades, der ſich darüber verwundert, zur Antwort giebt, man dürfe ſich nie ſchämen, zu lernen. Retzſch, der von Grund aus affectirte Manierift, zeichnet Hamlet's Monolog: Sein oder Nichtſein, und der ſonſt erfreuliche Zeichner Sonderland nimmt unter ſeine Bil-

der und Randzeichnungen zu deutſchen Dichtern Uhland's Hans und Grete auf, wo doch der ganze Accent auf einem epigrammatiſchen Witzworte ruht, was nie der Maler, nur der Dichter ſagen kann. Und wie leicht iſt es doch einzuſehen, daß das Kunſtwerk, das immer ſich ſelbſt erklären ſoll, nur Scenen darſtellen kann, deren äſthetiſche Bedeutung in einer auf die Oberfläche der menſchlichen Erſcheinung ganz heraustretenden Leidenſchaft liegt, nie aber ſolche, wo es ſich um beſtimmte Begriffe in beſtimmten Worten handelt! Es fehlt nur noch, daß man malt, wie Newton das Geſetz des Falles berechnet, was auch ſchon vorgekommen iſt. Von all' dieſer Tactloſigkeit, dieſer Bodenloſigkeit kann nun aber den Künſtler nichts beſſer heilen, als wenn er ſich endlich überzeugt, daß alle Kunſt nur da groß wurde, wo ſie ohne Zweifel und Scrupel ſich in den vollen Strom derjenigen Stoffe warf, welche ihr der Geiſt des Volks und Zeitalters zuführte, wo ſie ihre beſte Kraft auf diejenigen Gegenſtände verwandte, in welchen der Nation das Abſolute erſchien. Die Bildung der Völker, des proteſtantiſchen deutſchen Volks wenigſtens, iſt aber jetzt dahin gelangt, daß ihr das Abſolute nicht über den Wolken, ſondern als bewegende Seele der Weltgeſchichte erſcheint, und ſomit ſind wir wieder da angekommen, wovon wir ausgingen.

Wo nun aber die Kunſt nicht feſt und ſaftig in einem fruchtbaren und objectiven Boden wurzelt, da kann ſie es auch zu keinen bedeutenden Formen bringen, und dies iſt das andre Hauptübel, an dem ſie in unſern Tagen darniederliegt. Wir haben es zu einer großen formellen Leichtigkeit gebracht, die aber, getrennt vom bedeutenden Gehalte, in Leichtfertigkeit und ſogar in Dürftigkeit umſchlägt. Naturbeobachtung, Uebung, Studium der Antike, das

Alles macht noch nicht den Meiſter großartiger Formen. Wodurch ſind denn die alten Maler ſo grandios in Geſtalt, Bewegung, Gewandung, Compoſition? Woher nahm ſchon Giotto bei aller Härte die eindringende, ſchlagende Wahrheit in den Grundzügen menſchlicher Affecte? Woher Maſaccio jene Würde im runderen Fluſſe der Geſtalt, in der Entfaltung und bedeutungsvollen Zuſammenordnung der Gruppen jenen Ernſt, jenen ehrfurchtgebietenden Adel? Was beſchleunigte von da an den beflügelten Schritt der italieniſchen Malerei zu der Höhe der idealen Formen, wo ein Raphael, ein Mich. Angelo ſteht? Waren es die einzelnen Mittel der techniſchen Bildung, ſubjective Virtuoſität, Belauſchung der Wirklichkeit, erneuerte Kenntniß der alten Plaſtik und wie dieſe formellen Momente alle heißen mögen, welche ſo wichtig und doch für ſich allein ſo unwichtig ſind, ſondern Kraft und Wirkung nur aus dem, im Mittelpuncte lebenden, geſtaltenden Geiſte nehmen? Und was war dieſer Geiſt anders, als die ſtrenge Vertiefung in die Sache, Erfüllung der Bruſt mit dem großen Gegenſtande, der in Aller Herzen lebte? Dieſer Gegenſtand war der Kreis göttlicher und verklärter irdiſcher Geſtalten, in deren Thun und Leiden jenes Zeitalter den abſoluten Inhalt der Weltgeſchichte anſchaute. Das Mittelalter kannte keine andre Form, das Drama der Geſchichte zu deuten; es war das allgemeine Pathos der Zeit, die immanenten Mächte des ſittlichen Lebens in einen idealen Raum hinauszuverlegen, von wo ſie als goldne Geſtalten, als durchſichtige Leiber auf das Dieſſeits herüberwirken, während dieſes, das nun ſeinen Schwerpunct außer ſich hat, hingeſchmolzen in Wehmuth ſich zu ihnen hinüberſehnt; der Künſtler war davon erfüllt, wie ſein Volk, und dieſes, wie er. Jeder verſtand, Jeder

fühlte seine Bilder, und es kann von wahrem Kunstleben gar nicht die Rede sein, wo nicht das ungelehrte Volk die Werke der Kunst genießt als sein Eigenthum, als eine Welt, die sein inwohnender Geist durch den Künstler geschaffen. So von substantiellem Gehalte erfüllt, so im Einverständnisse mit dem Volke, das nur starke, einfach große und wahre Formen versteht, vermochte der Künstler auch, seinen Stoff absolut darzustellen, d. h. an der sinnlichen Erscheinung, die er als Gefäß für ihn zunächst aus der unmittelbaren Wirklichkeit aufnahm, alles Kleine, Zufällige, Unklare zu tilgen, und so jene unsterblichen Bildungen zu schaffen, die wir den hohen Styl nennen.

Dies ist die fruchtbringende Wahrheit, welche uns die Geschichte der Malerei bei dem Volke, das im Mittelalter einen dem Wesen dieser Kunst wahrhaft normativ entsprechenden Entwicklungsgang durchlief, dem italienischen, mit hundert Stimmen zuruft. Ich weiß wohl, daß eine nicht kleine Partei gerade die entgegengesetzte Folgerung aus diesem Schauspiele zu ziehen gewohnt ist, daß sie behauptet, wir sollen, weil die Italiener gerade in diesen Stoffen groß waren, mit Verläugnung unsers ganzen Zeitbewußtseins, eben dieselben wählen, während ich vielmehr folgere, wir sollen sie darin nachahmen, daß wir unsre Stoffe aus derselben Quelle schöpfen, aus dem lebendigen und gegenwärtigen Geiste der Zeit und Nation. Nur zu viele Worte habe ich wohl zur Widerlegung dieses Wahns verloren; ich lasse einen Größern für mich sprechen, den Geist der unwiderlegbaren Thatsache.

2. Die Copien.

Ich habe der Anzeige dieſer trefflichen Nachbildungen eine Betrachtung des Zuſtandes der gegenwärtigen Kunſt vorangeſchickt, ich habe auf die Geſchichte der Malerei, insbeſondre der italieniſchen als auf eine Quelle der wichtigſten und fruchtbarſten Lehren über die einzig richtige Wahl der Stoffe und die aus ihr fließende Behandlung der Form hingewieſen. — Wir kennen aber die alte Malerei zu wenig; es fehlt an der unentbehrlichen Anſchauung. Kupferſtiche reichen nicht hin, ſind theuer zu kaufen, in Bibliotheken mühſam durchzuſehen und von den herrlichen Werken der Meiſter vor Raphael iſt ſo wenig geſtochen, daß ſie uns faſt nur dem Namen nach bekannt ſind. Wer kennt denn bei uns einen Fieſole, einen Perugino, den Himmel von Unendlichkeit, der aus dem lieblichen Schleier ihrer halbreifen Formen hervordämmert? Von den großen Meiſtern der reifſten Periode geben die in Deutſchland da und dort zerſtreuten Originale nur einen mangelhaften Begriff. Man kennt Raphael noch nicht, wenn man einige h. Familien, einige Madonnen von ihm, wenn man ſelbſt die Sixtiniſche Madonna geſehen hat; die Stanzen, die Tapeten, die Loggien, wo er ſich zu dramatiſcher Handlung entfaltet, muß man ſehen. Von Mich. Angelo hat außer einem paar zweifelhaften Staffeleibildern, die eine ganz falſche Vorſtellung von ihm geben, keine deutſche Gallerie ein Werk; ſeine Fresken in der Sixtin. Kapelle ſind in Italien zwar mehrfach geſtochen, aber in unſerm Kunſthandel gar nicht in Umlauf. Derjenigen, die an Ort und Stelle die Originalwerke anſchauen können, ſind verhältnißmäßig wenige; Künſtler reiſen erſt nach der Vollendung der Lehr-

jahre, und gerade dieſen ſollte das wunderbare Licht jener einzigen Muſter erhebend vorleuchten. Das Publicum aber, oder beſſer das Volk, ſollte endlich einmal lernen, was idealer Styl iſt, den durch Modebilder, durch theatraliſche Effectmalerei, durch Illuſtrationengekritzel abgeſtumpften Sinn ſollte es an jenen unſterblichen Werken ſchärfen und verjüngen, die durch die blaſſe Aufklärung abgebleichte Phantaſie erwärmen, und ſich ſo ein Urtheil bilden, das rückwirkend dem Künſtler eine bisher unbekannte höhere Richtſchnur darböte. Unſere im Sammeln, Aneignen, Ausbeuten, Vervielfältigen ſonſt ſo emſige Zeit hat hierin noch eine große Lücke auszufüllen: jede Hauptſtadt, worin eine Kunſtſchule und Kunſtſammlung beſteht, ſollte in guten Copien die wichtigſten Schulen und Meiſter aus der Geſchichte der ältern Malerei vereinigen, wobei aus Gründen, welche auszuführen nicht weiter nöthig iſt, die italieniſche Schule immer das Haupt-Augenmerk bleiben müßte. Mag die Copie immerhin nur ein ſchwacher Widerſchein des Originals ſein, ſie giebt doch eine Idee von der Compoſition, vom Style, ja mehr als dies, denn die Copie kann wahrlich Bedeutenderes leiſten, als Derjenige glaubt, der nur an Handwerks-Arbeiten denkt. Man hat angefangen, dieſe Schuld anzuerkennen; Frankreich, Rußland, Preußen, Oeſterreich laſſen die Fresken der Siſtina, die Stanzen, Tapeten, Loggien copiren. Einen höchſt bedeutenden Schatz hat nun aber neuerdings die Gallerie zu Düſſeldorf erworben, die Aquarellcopien von Rambour.

Dieſer Künſtler, aus Trier gebürtig, in Rom wohnhaft, hat einen wunderbaren und höchſt achtungswerthen Act der Reſignation geübt. Sein Talent gab ihm vollſtändige Berechtigung, ſich auf dem Felde der freien Schöpfung zu bewegen; wer ſeine genia-

len Farbenſkizzen zu Dante im Städelſchen Inſtitute betrachtet, kann daran keinen Augenblick zweifeln, und einen nicht minder ſprechenden Beweis ſeines Berufs ſollen idylliſche Darſtellungen von ſeiner Hand in einer Gartenwohnung zu Trier liefern. Er genoß ſeine künſtleriſche Bildung in Frankreich und kam als ein geſchworner Claſſiker im Sinne David's nach Deutſchland, dann nach Italien, wo er im Umgang mit den deutſchen Romantikern ſeine Künſtler-Laufbahn wieder von vornen zu beginnen beſchloß. Während nun aber Andre aus dieſer Schule ihrer Begeiſterung eine dogmatiſche Wendung gaben, wenn ſie das Mittelalter unnatürlich zu erneuern ſuchten, ſein Princip, ſeine Stoffe, ſeine Formen, ja gerade ſeine frühern unreifen Formen als Geſetz für die moderne Kunſt aufſtellten, ſo ſchlug dagegen dieſe geſundere und objectivere Natur den geſchichtlichen Weg ein. Was auch werden, was die Beſtimmung der neuen Kunſt ſein möge: aus einer innigen Vertiefung in den großen Entwicklungsgang, den wir hinter uns haben, muß Gutes und Heilſames hervorgehen, ſo dachte er, und beſtimmte nun die Kraft ſeiner beſten Lebensjahre dazu, in einer umfaſſenden Folge von Abbildungen in Waſſerfarbe die Entwicklungsgeſchichte der italieniſchen Malerei vom vierten bis ins ſechzehnte Jahrhundert darzuſtellen. Die geſchichtliche Bedeutung eines Werkes bedingte ſeine Wahl, doch durfte Neigung und Gelegenheit hier, wie immer beim Künſtler, eine Stimme haben und zugleich leitete ihn die Abſicht, Unbekanntes oder zu wenig Bekanntes dem Dunkel zu entziehen. Keine Zeit dauerte ihn, keine Plackerei verdroß ihn, kein Aufwand war ihm zu groß, nicht Müdigkeit, Staub, Froſt und Hitze in Kirchen und Paläſten, Klöſtern und Gerichtsſtuben, in ſtaubigen Winkeln und modrigen

Kammern hielten ihn zurück, und eine von den gründlichſten Kunſtrichtern bewunderte Technik wußte mit dem einfachen Mittel der Waſſerfarbe ſo überraſchend zu ſchalten, daß mit den Grundzügen des Styls und Colorits zugleich der eigenthümliche Ton der Moſaik, des Tempera- und Oelgemäldes, der Freske, der Teppichweberei, ja ſelbſt des halb Verwiſchten, Verwitterten je nach der Gattung und dem Zuſtande des Originals wie durch Zauber wiedergegeben iſt und man bald in den uralten Räumen ernſter Baſiliken, bald in den mächtigen, dämmernden Hallen gothiſcher Kathedralen, bald in heitern Paläſten zu wandeln, die ſpecifiſche Atmoſphäre dieſer Locale in der Erinnerung wieder zu ſpüren glaubt. Hier iſt eine Technik, die ihren Sitz im tiefſten geiſtigen Verſtändniſſe hat und von da bis in die Fingerſpitzen dringt.

Es ſind 305 Blätter; leider verhinderte mich bei meinem Aufenthalte im Winter 1839 — 40 zu Rom der Zufall, die damals noch in den Händen des Künſtlers befindliche Sammlung zu ſehen, an den mich Herr Director von Schadow freundlich empfohlen hatte. In Düſſeldorf ſind bis jetzt 130 Stücke in Glas und Rahmen aufgehängt, und die Anſchauung dieſer gab mir einen vollſtändigen Begriff von dem Werthe des Ganzen, von dem ich nun an der Hand des Katalogs, der mir durch die Güte eines Freundes zugekommen iſt, einen Ueberblick gebe.

Eine Reihe von Gebäude-Anſichten eröffnet das Ganze und verſetzt uns in die architektoniſche Stimmung, welche dem Charakter der Malerei entſpricht, die wir nun kennen lernen ſollen. Die Dome von Siena, von Orvieto erheben ihre prachtvollen Façaden, wir treten in die ehrwürdige Dämmerung der Kirche

des h. Franziscus zu Assisi, die Lateran-Kirche in ihrer ursprünglichen Form, die alte Peters-Kirche zeigt sich uns neben verschiedenen ältern und gleichzeitigen Gebäuden. Aus dieser Vorhalle treten wir nun ins Innere.

Große Kunstperioden haben immer ein abgelaufenes früheres Kunstleben zu ihrer Voraussetzung und ihrem Ausgangspunct. Was früher als die höchste Form erschien, wird jetzt wieder zum bloßen Stoffe, an welchem ein neuer Geist bildend und umgestaltend seine Kräfte übt. Die christliche Kunst befand sich jedoch in einem ganz besondern Falle. Wenn der Grieche die Aufgabe hatte, eine unreife und in Unreifheit durch Priestersatzung versteinerte Kunstform, die ihm aus Aegypten überliefert war, beseelend fortzubilden, so traten dagegen die ersten christlichen Jahrhunderte in die Erbschaft einer Kunst, welche nicht als eine nur relative Reife betrachtet werden kann, sondern, — freilich innerhalb einer bestimmten Weltanschauung —, ein schlechtweg Höchstes und Reifstes war; hier blieb nichts mehr zu thun übrig, die alte Kunst hatte alle ihre Stadien organisch durchlaufen und sich von innen heraus samt der ganzen geistigen Welt, aus der sie geflossen, ausgelebt. Nur ein schwacher Schimmer antiken Formgefühls hatte sich noch erhalten, wir erkennen ihn in den Mosaiken vom vierten bis siebenten Jahrhundert, wie sie sich in jenen fremdartig ehrwürdigen Räumen der Baptisterien, Begräbniß-Kirchen, Basiliken Roms und des einst so blühenden Ravenna befinden, wohin uns zunächst eine Reihe von Rambours Copien führt, insbesondre in jenen merkwürdigen alttestamentlichen Darstellungen, welche über den Säulenreihen des Hauptschiffs von S. Maria maggiore hinlaufen, und welche d'Agincourt mit den Reliefs der

Was hier über die Staffage geſagt iſt, gilt ebenſo von der Architektur. Dieſe darf und ſoll allerdings eine Rolle in der Landſchaft ſpielen; die mathematiſch geordneten Linien des Gebäudes treten mit der unbewußt ſchweifenden Architektur der Erdbildungen in einen für das Auge höchſt wohlthätigen Gegenſatz, und da der Menſch in der anſpruchloſen Bedeutung eines an die Natur hingegebenen und gebundenen Weſens allerdings in der Landſchaft aufzutreten hat, ſo ſehen wir auch gerne ſein an die gegebnen telluriſchen und klimatiſchen Bedingungen ſich anſchmiegendes Obdach. Die Bauſtyle gingen ja aus einer Phantaſie hervor, die unverkennbar ihre Formen aus der umgebenden Natur nahm. Die griechiſche Architektur mit der vorherrſchenden horizontalen Linie erinnert ſogleich an die breit und bequem hingelagerten Gebirgsmaſſen des Südens, der ſpitzig aufſtrebende gothiſche Styl an die zackigen und phantaſtiſch gethürmten Bergformen des Nordens, ſeine Ornamente an eine dornichte und ſtachlichte Vegetation; an Tannenzweige u. ſ. f.; er hat durchaus einen winterlichen, die ſüdliche Bauart dagegen einen ſommerlichen Charakter. Auch liegt es ganz nahe, die Kuppel des Pantheons mit der Krone der Pinie, gothiſche Thürme mit Fichten zu vergleichen. Aber der Landſchaftmaler hüte ſich wohl, ſeine Gebäude in reinlicher Neuheit darzuſtellen, wie dies die ſogenannte hiſtoriſche Landſchaft liebte, es wird dadurch das Landſchaftgemälde alsbald zum Architekturgemälde. Das Landſchaftgemälde, das ein- für allemal die Natur zum Subjecte hat, fordert Gebäude, welche die Natur bereits in ihren Bereich hereingezogen hat, indem ſie ihnen die Spuren ihrer Zufälligkeit, ihres elementariſchen Charakters aufdrückte, vom Alter gebräunt, halb zerfallen, von Vögeln umkreiſt, die in dem

Werke der Menschenhand wie in ihrem Eigenthum nisten u. s. f. Man wird leicht finden, wie weit ich in diesen Bemerkungen mit dem zusammentreffe, was der einsichtsvolle Schnaase in seinen niederländischen Briefen über das Wesen der Landschaft sagt. Sein Ausdruck, das Landschaftgemälde stelle die Erde als Wohnsitz des Menschen dar, soll ungefähr dasselbe sagen, was ich oben ausführte, ist aber der Mißdeutung zu sehr ausgesetzt, um glücklich heißen zu können.

Diese Abschweifung über die Landschaft hat uns wirklich von unserm Wege nur scheinbar entfernt, sie hat uns zuletzt auf den kranken Fleck unsrer heutigen Kunst zurückgeführt, auf die Reflexion, welche, statt ein bloßes Moment in der Schöpfung der Phantasie zu sein, sich als Princip hervordrängt. Wir leiden Alle an ihr und mangeln des Ruhms, den wir haben sollen vor der Sinnlichkeit, der Phantasie, der Idee, der That. In ihr und in nichts Andrem liegt der Grund jener Zerfahrenheit und Tausendfältigkeit von Stoffen, in denen unsre Kunst sich zerstreut. Ja, so weit ist es gekommen, daß man froh daran sein muß, wenn in dieser unendlichen Unsicherheit nicht geradezu Stoffe gewählt werden, welche künstlerisch schlechtweg nicht darstellbar sind. Wie häufig werden Erzählungen, deren ganze Spitze in einem bestimmten, nur durch die Sprache darstellbaren Gedanken liegt, als Stoffe malerischer Darstellung behandelt! Ich sah z. B. gemalt, wie Sokrates in hohem Alter noch das Saitenspiel lernt und dem Alkibiades, der sich darüber verwundert, zur Antwort giebt, man dürfe sich nie schämen, zu lernen. Retzsch, der von Grund aus affectirte Manierist, zeichnet Hamlet's Monolog: Sein oder Nichtsein, und der sonst erfreuliche Zeichner Sonderland nimmt unter seine Bil-

Princip ausging, in solchen Formen darzustellen, worin die sinnliche Wohlgestalt durch die überwiegende Unendlichkeit des Ausdrucks verkümmert erscheint, so darf man doch in der byzantinischen Kunst-Periode auch diese Kunstgestalt noch nicht im eigentlichen Sinne suchen und erwarten. Diese Belebung der verarmten Form durch Herz und Gemüth ist bereits ein zweiter Schritt und setzt im religiösen Leben selbst, wie die Lyriker in der Poesie, eine subjective Durchbildung und Durcharbeitung voraus, welcher, wie der lyrischen Dichtung die epische, eine Periode vorherrschend epischer Auffassung vorausgeht. Jenem ältesten christlichen Bewußtsein ist es wesentlich um die großen Thatsachen der göttlichen Offenbarung, die gewaltigen persönlichen Werkzeuge zu thun, durch welche der neue Geist in die Welt eintrat: Christus, sein Lehramt, seine Leiden, seine Auferstehung, und die Apostel in strenger und trockner Majestät feierlich hinzustellen ist die einfache Aufgabe der altchristlichen Kunst. Diesen objectiven, aus einer fernen Vergangenheit wunderbar herüberragenden Gestalten dem gegenwärtigen wirklichen Menschen gegenüberzustellen, wie er, das Herz voll unendlicher Sehnsucht, nach ihnen hinüberschmachtet, diese Spiegelung im Innern, diesen subjectiven Reflex auszubilden war einer schon vorgeschrittenen Zeit aufgespart. Kaum dämmert in den anfangs noch sehr seltnen Darstellungen der Maria mit dem Kinde diese Welt des Gemüths und der Liebe, und auch der Geist, der in jenen männlichen Werkzeugen der neuen Weltordnung lebte, wird, wie in den ersten Jahrhunderten der christlichen Malerei in Italien, so auch in der ganzen byzantinischen Periode noch mehr durch äußerlich hinzugestellte apokalyptische Symbole, als durch einen, den Gestalten selbst inwohnenden Ausdruck ver-

gegenwärtigt. Um dieſes Leuchten eines innern Lebens darzuſtellen, fehlen noch die techniſchen wie die tiefern künſtleriſchen Bedingungen. Erhöhung der äußern Maße ins Rieſenhafte muß den Ausdruck innrer Größe erſetzen; ſtrenger Ernſt ſpricht aus den großen Augen, der todten Ruhe der Situation, an deren Stelle nur ſelten das andre Extrem, eine gewaltſame, heftige Bewegung tritt, die Hagerkeit der Körperformen weiſt alles weltliche Behagen im Zuſchauer ab und wirft ihn in ſein Innres zurück, doch nicht, um hier die Seligkeit der Liebe, ſondern die Schmerzen der Entſagung zu empfinden und im Bewußtſein ſeiner Sündhaftigkeit ſich von jener aus goldner Ferne ernſt hereinblickenden jenſeitigen Welt göttlicher Geſtalten ausgeſchloſſen zu fühlen. Die Italiener nahmen dieſe Kunſtform von den Griechen auf, da ihre eigne Kunſtthätigkeit noch ungleich tiefer geſunken war. Mehrere Copien nach Moſaiken aus dem achten, neunten und zehnten Jahrhundert, namentlich drei Blätter nach den Moſaiken in S. Praſſede zu Rom vom Jahr 818 geben in unſrer Sammlung von dieſem tiefen Verfalle der italieniſchen Malerei eine Anſchauung. Eine weitre Folge trefflicher Blätter führt uns dann in den byzantiniſchen Styl ein, wo wir uns ſogleich überzeugen, daß ein ſo tiefes Sinken, ein ſolches Ausfüllen dicker Umriſſe mit Farbenflecken, ein ſolches Aufgeben aller Mitteltöne und Schatten-Uebergänge, wie in Italien, in Byzanz nicht ſtattfand, und daß die Zeichnung hier einen ſchwachen Nachſchein antiken Formgefühls immer noch durchſchimmern läßt. Die Italiener blieben aber nicht lange bei dem äußerlichen Aufnehmen dieſer byzantiniſchen Weiſe ſtehen; gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts bemerkt man bereits ein fühlbares Anſteigen, wie z. B. in dem merkwür-

digen Mosaik der Tribune in S. Maria maggiore zu Rom, das Jacopo da Torrito gegen 1290 ausführte. Hier ist schon Weichheit der Behandlung, Ausdruck innren Lebens sichtbar, Maria scheint mit einer bittenden Bewegung ihrer Hände der hohen, göttlichen Ehre, die ihr Christus erweist, indem er ihr die Krone aufsetzt, in holder Bescheidenheit sich zugleich erwehren zu wollen, indem sie dieselbe demüthig hinnimmt, die Gewänder sind schon fließender behandelt, durchgängig zeigt sich eine freiere Regung. Noch mehr würde dieser Fortschritt einleuchten, wenn Rambour die Mosaiken in der Vorhalle der Marcus-Kirche zu Venedig aufgenommen hätte, deren sichtbar reinere und naturgemäßere Zeichnung Rumohr veranlaßt hat, sie ins sechste oder siebente Jahrhundert zu setzen, wo sich ihr Kunstwerth aus den damals noch dauernden Reminiscenzen antiker Motive erklären würde, die jedoch nach neueren Forschungen offenbar ins dreizehnte Jahrhundert fallen. Außer diesen Mosaiken giebt unser Künstler eine Auswahl von Wandgemälden im byzantinischen Style, die uns bereits in jenes herrliche Local führt, wo die ganze mystische Gluth mittelalterlicher Andacht sich zusammendrängte, nach S. Francesco in Assisi. In der Ascese, den Gesichten und Verzückungen des h. Franciscus, in der schwärmerischen Verehrung seines Andenkens, seines Leichnams haben wir, wie Rumohr dies zuerst in Erinnerung gebracht hat, den Brennpunct zu suchen, in welchem jene Entzündung des subjectiven Lebens eintrat, das wir oben als Bedingung einer neuen, den Geist der christlichen Zeit eingenthümlich aussprechenden Kunststufe forderten. Wirklich ist es jene prachtvolle, über dem Grabe des Heiligen sich erhebende Doppelkirche, in welcher, wie der so eben aus Deutschland übergesiedelte

Bauſtyl des Mittelalters, ſo auch die Regungen eines neuen Lebens in der Malerei ihre Stätte finden. Außer jenem Aufglühen eines neuen innren Lebens wirkte allerdings zugleich ein äußeres, formelles Moment mit; denn obwohl im Allgemeinen der Drang des Mittelalters zunächſt dahin ging, eine Kunſt zu ſchaffen, deren Charakter eine, ſelbſt auf Koſten der Form einſeitig herrſchende Innerlichkeit ſein ſollte, ſo mußten doch eben, um für dieſe die rechte Geſtalt zu finden, die erſten Schwierigkeiten der Darſtellung überwunden ſein. Es war in Piſa, wo dem Bildhauer Nicolaus durch das Studium der Bildwerke eines antiken Sarkophags zuerſt wieder ein Gefühl reinerer Form aufging, und ſein Vorgang ſcheint in derſelben Stadt entſprechende Regungen in der Malerei hervorgerufen zu haben; denn der erſte Maler, in deſſen Werken wir ein kräftiger durchdringendes Streben nach freierer Bewegung erkennen, iſt der Piſaner Giunta da Piſa, deſſen ſehr beſchädigte Fresken Rambour in vier Blättern darſtellt.

Der höhere Beruf aber war der blühenden Toscana und ihren ſinnigen Bewohnern vorbehalten; zwei Städte, kräftig durch Bürgerſinn, gedeihend in Wohlhabenheit, wetteifernd in der Pflege alles Schönen, treten ſchon in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts mit den berühmten Namen hervor, welche an der Spitze einer ſo langen und glänzenden Kette ſtehen: Duccio von Siena und Cimabue von Florenz. Rambour behandelt die zu wenig gekannte ſieneſiſche Schule, deren eigentliche Bedeutung im Gegenſatze gegen die florentiniſche und in ihrer ganzen Wichtigkeit für die Entwicklung jenes ſubjectiven Moments im vierzehnten Jahrhundert erſt ſtärker hervortritt, mit ſichtbarer Liebe. So hat er mehrere Werke der Vorgänger des Duccio, worunter das Ma-

donnenbild von Guido da Siena in S. Domenico nicht fehlt, zu hellerer Beleuchtung des wunderbaren Fortſchritts zuſammengeſtellt, den jener Duccio um das Ende des dreizehnten und den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts machte. Von ſeinem berühmten Bilde im Dome zu Siena iſt nur die eine Seite: Madonna mit dem Kinde, von Heiligen umgeben, copirt; Schade, daß Rambour nicht auch die Scenen aus der Leidensgeſchichte auf der anderen Seite aufgenommen hat, denn der Fortſchritt zu dramatiſchem Leben in figurenreicher Handlung, zur Darſtellung der Leidenſchaft mit ihren Contraſten und Abſtufungen, wie er vereinigt mit überraſchenden Zügen wahren Schönheitsgefühls auf dieſem Theile des Gemäldes hervortritt, iſt noch wunderbarer, als die tiefe und warme Seele, welche in jenem Madonnenbilde noch mitten zwiſchen den Härten byzantiniſcher Formen ſo einzig überraſcht. Duccio wurde nicht ſo berühmt, und ſteht doch mindeſtens ebenſo hoch, als Cimabue der Florentiner, wovon der Grund theils in dem größeren Ruhme liegt, den ſpäter Florenz erwarb, theils in der Gelegenheit, die dem Cimabue ſich eröffnete, in einem ſo weitberühmten und von Andächtigen aller Gegenden Italiens beſuchten Locale, wie die Kirche in Aſſiſi, ſich auszubreiten. Rambour hat von Cimabue keine der beiden Madonnen zu Florenz aufgenommen, die einſt alles Volk als ein Wunderwerk entzückten, und in denen wir jetzt kaum den erſten Anbruch weicherer Formen, erwärmten Ausdrucks finden; dagegen führt er uns in die obere Kirche zu Aſſiſi und zeigt uns, wie der wackre Altvater der Malerei in größeren Compoſitionen ſich allmälig aus der byzantiniſchen Härte herausringt und in jenen Darſtellungen großer Kirchenlehrer und bibliſcher Scenen nach ernſter Größe charakter-

voller Geſtalten, nach bewegter Handlung und Gruppirung mühſam hinſtrebt.

Inzwiſchen ſind wir ſchon ins 14. Jahrhundert hinübergeſchritten. Die ſtreitenden Kräfte nehmen jetzt eine andere Stellung gegen einander ein. Bis dahin wandelten wir in der Gruft der byzantiniſchen Mumien, einzelne Lichtſtrahlen ſtreiften herein und zitterten ſchüchtern durch das Dunkel. Jetzt iſt das Licht erſtarkt und ringt wie die aufgehende Sonne mit großen Nebelmaſſen: es iſt die Periode des Kampfes mit unentſchiedenem Siege, mit gleichen Kräften, deren vorherrſchender Ton daher ſtrenge Schärfe und Gewaltſamkeit iſt. Die Knechtſchaft der byzantiniſchen Ueberlieferung iſt gebrochen; keine ſtabile Autorität bindet mehr den ſeiner Kräfte ſich bewußten Geiſt; er wagt es, die Augen aufzuthun, frei herumzugehen, die Dinge anzuſehen, wie ſie ſind, er merkt ſich die ſtarken Grundzüge aller Erſcheinungen, Stimmungen, Leidenſchaften; aber er ſieht noch nicht die feineren Uebergänge, welche ihre harte Beſtimmtheit vermitteln, nicht die unendlichen Brechungen jener allgemeinen Züge im Individuum: daher hat er nur Eine ſtehende Phyſiognomie, nur Ein Exemplar. Wer kennt nicht die Geſtalten des Giotto ſogleich an ihren ſchmalgeſchlitzten Augen, an den langgezogenen, doch an Naſe und Kinn abgeſtumpften Profilen, der unterſetzten Figur u. ſ. w.? Die ſeltſame Behandlung des Auges z. B. mag er theils aus Oppoſition gegen die ſtarre Größe der griechiſchen Augen angenommen haben, theils aber und gewiß noch mehr leitete ihn die Beobachtung, daß Andacht, fromme Scheu und ähnliche Stimmungen die Augenlieder zuſammenziehen, um durch dieſe Bedeckung anzuzeigen, daß der Blick jetzt nicht mit freier Ueberlegenheit die Objecte als dem Geiſte

untergeordnete erfaſſen ſoll; und allmälig wurde ihm dieſer Zug ſtehend. Dieſe noch abſtracte Beobachtung des Lebens trifft mit der ſtrengen Objectivität des inneren Sinnes, welcher mit den großen Vorſtellungen der Kirche noch einfach verwachſen iſt, in Einem Reſultate zuſammen: der Charakter der Schule Giotto's, von welcher wir reden, iſt ſtrenge Sächlichkeit, einfaches Losgehen auf den Gegenſtand, es iſt mehr um Wahrheit, als um Schönheit, ja um die erſtere ſelbſt auf Koſten der letztern zu thun, und eine Hinneigung zu allegoriſchen Darſtellungen im Geiſte und ſelbſt in unmittelbarer Benutzung des Zeitgenoſſen Dante iſt hiemit von ſelbſt gegeben. Dies Alles ſpricht ſich noch durch unvollkommene Mittel im Charakter einer unendlichen Naivetät aus; die Kunſt iſt nicht mehr durch ein fremdes Geſetz, wohl aber noch durch ihre eigene beſchränkte Geſchicklichkeit gebunden; die Hand kann der inneren Anſchauung noch nicht folgen, die Compoſition iſt häufig noch architektoniſch, ſtatt maleriſch, und wo die Geſtalten in wirklicher Wechſelbeziehung ſich gegeneinander hinwenden, da fehlt noch die Leichtigkeit, es iſt, als zwänge ſie Jemand, der ihnen die Fauſt in den Nacken ſetzte und ſie gewaltſam vordrückte. Und ſamt allen dieſen Härten, dieſen Einfältigkeiten, dieſer ſchonungsloſen Strenge — ich behaupte keck: unſere moderne Kunſt mit all ihrer Fertigkeit dürfte ſich Glück wünſchen, wenn ſie nur ſchon wieder da ſtünde, wo der ehrliche alte Giotto ſtand. Er war in der Sache, er war Eins mit der Welt, in der er als Künſtler wie als Menſch ſich bewegte, daher iſt er zwar hart, aber auch groß und ehrfurchtgebietend. Es giebt ein anderes höheres Verhältniß des Künſtlers zu ſeinem Stoffe: von ihm erfüllt ſein und doch frei darüber ſchweben, Einheit der Be-

geiſterung und der Ironie; wir Neueren aber bewegen uns, ſo ernſt es uns zu ſein ſcheint, nur in dem einen dieſer Momente, dem ironiſchen, d. h. wir ſind mit unſerm Bewußtſein und unſerer Innigkeit aus den Stoffen heraus und treiben uns nach der Willkür ſubjectiver Freiheit vom Hundertſten zum Tauſendſten. — Die Schule des Giotto iſt von Rombour reichlich bedacht worden; auch hier befolgt er ſeinen Grundſatz, vieles bisher wenig oder nicht Bekannte aus dem Dunkel überſehener Lokale hervorzuziehen. Der Meiſter ſelbſt iſt unter Anderem ganz würdig vertreten durch ſeine Dantesken Allegorieen zu Aſſiſi, die drei Gelübde des heil. Franziscus, und durch den berühmten Schmuck der Kirche S. Maria dell' Incoronata zu Neapel, die Darſtellung der ſieben Sakramente. Unter manchen, theils bekannten, theils namenloſen Werken aus der Schule Giotto's hat auch der, ſeit Rumohr vielleicht mit Unrecht unter die Mythen verſetzte Buffalmaco eine Stelle erhalten, nicht mit ſeinen Werken im Campo ſanto zu Piſa, ſondern mit drei neuteſtamentlichen Scenen in der Kirche zu Aſſiſi. Zu bedauern iſt, daß unſer Künſtler, der freilich die Beſtimmung unmittelbarer Belehrung, die jetzt ſeine Arbeiten gefunden haben, nicht urſprünglich im Auge haben konnte, zweierlei Erſcheinungen überging, die für die Schule des Giotto beſonders merkwürdig ſind. Auf der einen Seite nämlich weiß ich nicht leicht ein Werk, worin die naturwahre, aber harte und ſchonungsloſe Sächlichkeit dieſer Schule ſchärfer hervortritt, als den Triumph des Todes und das Weltgericht des Orcagna im Campo ſanto zu Piſa; ein Lokal, das Rambour wohl deßwegen mit ſeinem ausgezeichneten Pinſel nicht beſucht hat, weil er es durch das bekannte Werk des Laſinio für hinlänglich bekannt hielt; aber

welcher Genuß müßte es ſein, den Schmuck jener merkwürdigen Hallen in der Kraft der Farbe erneut zu ſehen! Auf der andern Seite fehlt der florentiniſchen Schule des vierzehnten Jahrhunderts, die wir nach ihrem Streben, die heiligen Geſchichten in den ſcharfen Grundzügen der in ihr thätigen Affecte darzuſtellen, als eine vorzüglich pathetiſche und dramatiſche bezeichnen und mit der frühſten kirchlichen Schaubühne des Mittelalters vergleichen können, doch das entgegengeſetzte Moment der weicheren Anmuth, des idylliſchen Gefühles mit den entſprechenden idealeren Formen nicht völlig; Taddeo Gaddi war es beſonders, der dieſen Weg einſchlug, Rambour hat jedoch nichts von ihm, ſondern nur ein Gemälde ſeines Sohnes Giovanni Gaddi aufgenommen. Der treffliche Nicola di Pietro, der in dieſem Geiſte ſich noch höher hob und dem Adel der Seele den Reiz der Schönheit in einem für dieſe frühe Epoche überraſchenden Grade zu vermählen wußte, fand keine Stelle.

Wir ſcheinen von demjenigen Punkte, den wir von Anfang an ſuchten, durch die Betrachtung der Schule des Giotto abgeſchweift zu ſein. Die chriſtliche Kunſt, ſagte ich, ſtrebte danach, den Ausdruck für die Unendlichkeit eines vertieften Seelenlebens zu finden, und hier trat vielmehr eine ſehr bedeutende Schule vor uns, die einen vorherrſchend objectiven Charakter trägt, indem nicht der muſikaliſche Wiederhall der göttlichen Offenbarung in den erzitternden Tiefen des Gemüths, ſondern die großen Thatſachen dieſer Offenbarung ſelbſt ihre vorherrſchende Aufgabe waren. Es iſt aber nicht zu überſehen, daß der Geiſt der chriſtlichen Kunſt, den wir allerdings durch die Prädicate der Innerlichkeit und Subjectivität bezeichnen mußten, ſelbſt wieder den Gegen-

ſatz einer objectiven und ſubjectiven Richtung aus ſich hervortrieb, von welchem das erſtere Moment auszubilden im vierzehnten und noch mehr im fünfzehnten Jahrhundert die Beſtimmung der florentiniſchen Schule war. Verglichen mit der byzantiniſchen Lebloſigkeit erſcheinen auch die leidenſchaftlich bewegten Darſtellungen der florentiniſchen Schule als ſubjective Beſeelung eines vorher todten Stoffes; vergleichen wir dieſen Schritt mit demſelben Schritte, den die antike Kunſt durch Belebung der vorher ſtarren Götterbilder vollzog: ſo iſt der Sinn, in welchem dies in beiden Weltaltern geſchah, doch immer noch ſo verſchieden, als das chriſtliche Gefühl von dem griechiſchen, die Subjectivität von der Objectivität. Allerdings blieb es nun aber Aufgabe der chriſtlichen Malerei, nicht nur die großen Thatſachen der Offenbarung ſelbſt, ſondern auch ihr Echo in den Tiefen der Seele, dieſe ſubjective Einwohnung ausdrücklich zu ihrem Gegenſtande zu machen; und dies war nicht der florentiniſchen Schule vorbehalten, welche mit dem ihr ſtets eigenen Wirklichkeitsgeiſte die geſchichtlichen Stoffe feſthielt, ſondern der weichere Sieneſe war es, der zuerſt in dieſes innere Heiligthum hinabſtieg.

Die überraſchenden Anfänge des Duccio in der Beherrſchung der Form, in der Darſtellung bewegter Handlung fanden in ſeiner Vaterſtadt keineswegs unmittelbare Nachfolge; die Sieneſen befreien ſich ſchwerer und langſamer, als die Florentiner, von der byzantiniſchen Härte, die alterthümlichen Motive dieſes Typus ſagen ihnen ſogar aus innern Gründen zu; dieſe ſtillen Gruppen der Mutter mit dem Kinde von Heiligen und Engeln angebetet, dieſe feinen langen Hände, dieſe hagern Figuren, dieſe ſchmächtigen Köpfe bieten ſich dem ſtillen und ſchüchternen Liebesleben der

Seele, dem dieſe Schule ihre Kräfte weiht, als willkommne Formen dar. Wir lernen in unſrer Sammlung die wichtigſten Meiſter dieſer Schule kennen; zuerſt Simone di Martino (ſonſt Simon Memmi) und Lippo Memmi, vom Letztern insbeſondre ſein bedeutendſtes, ſonſt faſt unbekanntes Werk im Rathhauſe zu S. Gimignano, vom Erſtern die berühmte Madonna im Gerichtsſaal des öffentlichen Palaſtes zu Siena, die Uebermalung und Umſchaffung eines ältern Werkes, nebſt zwei Heiligenbildern in Aſſiſi. Von beiden zuſammen hätte auch jene rührende Annunziata im Corridor der Uffizien zu Florenz, worin die Jungfrau mit einem zwar mühſam, aber doch glücklich dargeſtellten Ausdruck von Schrecken wie vor einem Geſpenſte nach der überirdiſchen Erſcheinung ſich herumwendet, eine ſchöne Vorſtellung gegeben. Damit wir nun nicht vergeſſen, daß Gegenſätze nicht abſolut auftreten, ſondern wie in Florenz der weiche und ſeelenvolle Styl, ſo in Siena die Ausbreitung nach der Seite der Wirklichkeit und Handlung nicht fehlt, treten die naiven Lebensbilder uns entgegen, wodurch Ambrogio di Lorenzo (oder Lorenzetti) in der Sala delle baleſtre deſſelben Hauſes die gute und ſchlechte Regierung verſinnlichte. Von ſeinem Bruder, dem anmuthigen Pietro, erhalten wir eine Geburt Mariä im Dome zu Orvieto. Zwei Bilder führen in die Bekanntſchaft mit Berna ein, und der liebliche Taddeo di Bartolo, doppelt merkwürdig, weil durch ſeine Thätigkeit in Umbrien der ſchlummernde Künſtlergeiſt in dieſer Landſchaft entbunden wurde, der bald in derſelben Richtung das Höchſte erſteigen ſollte, erſcheint in dem Begräbniß und der Himmelfahrt Mariä in der Capelle deſſelben Stadthauſes zu Siena in ſeiner ganzen Freundlichkeit und ſtillen Treue. Auf dieſem Puncte blieben aber

die Sieneſen auch ſtehen, und wir können hier, ohne die innere Ordnung zu ſtören, ein Paar Schritte vorwärts ins funfzehnte Jahrhundert thun, die Madonna von Matteo di Siena, die Krönung der Jungfrau von Sano oder Anſano di Pietro betrachten, wo wir noch dieſelbe unentfaltete, aber ſüßen Hauch duftende Knoſpe finden.

Aber jetzt ſtehen wir vor den großen Entwicklungen des funfzehnten Jahrhunderts, dieſer Schwelle der höchſten Reife. Halb iſt die Roſe aufgebrochen, halb ſcheint ſie noch beſchämt zu zaudern, ihr glühendes Geheimniß zu entfalten. Das Licht und die Freiheit hat geſiegt, das Dunkel und die Unfreiheit iſt an den Rand des Horizontes gedrängt und legt ſich nur noch als ein ſchmaler Saum an den Grenzen hin. Es iſt, als ſähen wir die reizende Erſcheinung jungfräulicher Schönheit, die eben zur Mannbarkeit übergeht: die Formen füllen und runden ſich, die Gliederung wird freier und beſtimmter, aber ein Reſt mädchenhafter Herbe und Schüchternheit ſcheint die reizende Bildung von dem Schritte zur höchſten Reife zurückzuhalten, eine rührende Ungeſchicklichkeit miſcht ſich noch zwiſchen die beginnende freiere Herrſchaft über die Bewegungen, das Auge blickt träumend über die unendliche Bedeutung neuer Ahnungen in die noch unverſtandne Welt hinaus. Dieſe Erſcheinung war es, von deren Schönheit die deutſche Malerei berauſcht wurde, als ſie ſich, müde der überreifen Geſtalten des achtzehnten Jahrhunderts, unbefriedigt auch durch die kalte Vollkommenheit der erneuerten claſſiſchen Formen, in das Mittelalter zurückwandte. Man konnte ihr dieſe Entzückung, wenn ſie nur einem freiern Urtheil wich, gerne verzeihen. Denn wenn es wahr iſt, daß die höchſte Reife nur einen Augenblick

dauert, daß mit der satten Fülle auch die ersten Spuren der Uebersättigung, mit der Freiheit auch die ersten Auswüchse der Willkür alsbald sich ansetzen, wenn selbst ein Raphael auf der höchsten Stufe seiner Entwicklung bereits die ersten Spuren effectsuchender Virtuosität zeigt, so mag man gern bei der holden Unbewußtheit verweilen und selbst in ihre Härten und Naivetäten sich verlieben. Wer erholt sich nicht jetzt noch von der unruhigen Vielthätigkeit unsrer heutigen Kunst, ihrer anspruchvollen Reflectirtheit, ihrer innerlichen Greisenhaftigkeit in der Anschauung jenes ersten schönen Jugendtages? Freilich aus denselben Gründen, aus denen man jene erste Begeistrung für diese Epoche rechtfertigen muß, erscheint es aber auch als die äußerste Verkehrtheit, einen solchen Zustand künstlich wieder zum Gesetze der Gegenwart erheben zu wollen, aus der Bewußtheit und der Absicht heraus die Mängel der Unbewußtheit, die unbefangne Härte der Absichtslosigkeit zum Loosungswort zu wählen; es ist, als ob ein gemachter Mann, um jugendlich, kindlich zu erscheinen, sich stellen wollte, als könne er noch nicht recht gehen.

Diese letzte Stufe vor dem Ideal zu erreichen, schlägt sich der Weg in zwei Aeste auseinander, oder richtiger, ein schon vorher sichtbarer Gegensatz bildet sich jetzt noch bestimmter aus: der Gegensatz der florentinischen und sienesischen Schule, nur daß jetzt an die Stelle der letztern die umbrische tritt. Nicht bälder sollte, wie wir dies im Anfang dieses Ueberblicks als inneres Gesetz aufstellen mußten, die christliche Kunst den unendlichen Gehalt wieder der harmonischen Form vermählen, als bis für jenen derjenige Ausdruck gefunden war, der seiner ascetisch-mystischen mittelalterlichen Auffassung entsprach. Aber nicht un-

vorbereitet konnte dann die ſchöne Form eintreten, lange und ſchwierige Vorſtudien ſetzte ihre Erreichung voraus. Zu der gleichen Zeit alſo, da man die innigſte Tiefe des Ausdrucks ſuchte, mußte man auch bereits die ſchöne Form ſuchen. Dies iſt aber auf dem Standpunkte des Mittelalters ein Widerſpruch; nur eine gewiſſe beſondere Art von Schönheit der Form war mit dem ächten Ausdruck ſeines religiöſen Bewußtſeins verträglich: unentwickelte jugendlich zarte, ſchmächtige, oder alters- und lebensmüde Züge und Formen, wenig Handlung, ſtille andächtige Gruppen. Das Reich Chriſti iſt nicht von dieſer Welt, alſo durfte ſo wenig Welt als möglich in ſeine Darſtellung aufgenommen werden. Da man nun dennoch zu gleicher Zeit, von der Grundbedingung alles künſtleriſchen Thuns getrieben, die Form, die Handlung, die Welt mit vollen Kräften ſuchte, ſo war die nothwendige Folge, daß zwei Schulen hervortraten, deren eine an Innigkeit und ächter religiöſer Begeiſterung verlor, was ſie an ſchöner Form gewann, die andere an Form einbüßte, was ſie an Tiefe der Seelendarſtellung erreichte. Wir wiſſen ſchon, welche Schule die Entwicklung des Formlebens übernahm, ſie hatte dieſe Aufgabe eigentlich bereits ergriffen: das heitere Florenz, wo zuerſt die freie Wiſſenſchaft, die Kenntniß der Alten wieder aufblühte, wo die Mediceer eine Platoniſche Akademie gründeten, Brunneleschi die Formen der claſſiſchen Architektur wieder aufnahm, Paolo Uccello die Perſpective, Andere das anatomiſche Präparat, den Gyps-Abguß ſtudirten, wo die Bildhauerei noch vor der Malerei durch einen Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia ſo überraſchende Fortſchritte machte, von wo die luſtige Geſellſchaft des Bocaccio nach ihrer Villa zieht, um ſich jene

neckiſchen Geſchichten zu erzählen, woraus zu erlernen, daß jeder Menſch ein Menſch iſt, Abt und Nonne, Biſchof und Mönch, Abbate und Einſiedler: dieſe wohnliche, freundliche Stadt, nach welcher Ghiberti das Heimweh hatte, wenn er kaum erſt ihre Mauern verlaſſen, iſt der Sitz des mächtigen Formſinnes, der aus der Mönchskutte unaufhaltſam herausringt, die große Zeichenſchule, die Univerſität der Maler ſchon im fünfzehnten Jahrhundert. Man verſtehe aber unter Form nicht bloß Zeichnung und Farbe; der wichtigere Theil derſelben iſt die Compoſition, und dieſe nicht ein äußerliches, für ſich beſtehendes Moment, ſondern wo Compoſition ſein ſoll, wird Handlung, Bewegung, naturgemäße, nicht miraculös durchbrochene Wechſelbeziehung thätiger und leidender Menſchen, und um dazu den Weg und die Mittel zu finden, wird Weltſinn, ſchöne Menſchlichkeit vorausgeſetzt. Niemand konnte hiezu mehr berufen ſein, als die feinen, heiteren Florentiner, die früher als irgend Jemand im Mittelalter gebildet waren und ſich auf dieſer ſchönen Welt, in ihren anſtändigen, wohnlichen Häuſern, unter ihren ſchönen Frauen, ſtarken Kriegern, ſchlauen Staatsmännern, geiſtreichen Gelehrten heimiſch, wohl und behaglich fühlten. Frühe brach daher hier der Drang hervor, dieſe vertraute, freundliche Gegenwart in der Kunſt wiederzugeben und wir müſſen in jener den florentiniſchen Malern des fünfzehnten Jahrhunderts gemeinſamen Sitte, um die heilige Scene, welche zunächſt dargeſtellt werden ſollte, einen Kreis von Porträtfiguren, von ſchönen Florentinerinnen, Gelehrten, Staatsmännern zu verſammeln, das erſte dunkle Streben nach dem profanhiſtoriſchen Gemälde erkennen; denn dieſe Zuſchauer ſind häufig wo nicht überflüſſig, doch mit ſolcher Vor-

liebe behandelt, daß die eigentliche religiöse Aufgabe darüber zu kurz kommt; eine Geburt Mariä oder des Johannes wird nur benützt, um eine Kindbettstube in damaligem Style recht behaglich wiederzugeben, der Bau des babylonischen Thurms, um Nimrod und andere alttestamentliche Zuschauer durch Mediceische Fürsten und Prinzen vertreten zu lassen. Es ist ein Suchen nach dem eigentlich historischen (nicht mythischen) Kunstwerk, das nicht zu sich, zur Einsicht seines Zieles kommen kann, weil Grundanschauung und Aufgabe noch transcendent ist. Es könnte scheinen, man müsse diese Darstellungsweise vielmehr porträt- und genre-artig nennen; allein die städtischen Zustände und Gestalten, die hier auftreten, sind mit einem Auge für das Stattliche, Markige, Bedeutende ausgewählt, welches den Geist des Historikers, nicht des Porträteurs oder Genre-Malers verräth. Auch in einzelnen Leistungen des Leonardo da Vinci, des Michael Angelo, des Raphael wollte das historische Gemälde auftauchen; aber es sind nur vereinzelte Bewegungen, die auf halbem Wege stehen blieben; immer bricht wieder die Transcendenz herein, welche den geschichtlichen Zusammenhang aufhebt. Man wird ganz verstehen, was ich hiemit meine, wenn ich z. B. das Gemälde Rafael's als Beispiel anführe, welches darstellt, wie Leo den Attila bewegt, vor den Mauern Roms umzukehren. Statt daß hier die beiden Hauptfiguren durch die einfach natürliche Wechselbeziehung der religiösen Beredtsamkeit und ihrer Wirkung auf ein barbarisches Gemüth gegenseitig aufeinander bezogen wären, erscheinen über Leo die Gestalten des Petrus und Paulus in den Lüften, Attila blickt nach ihnen statt nach Leo, und der innere Zusammenhang, die Einheit, ja die Composition ist aufgehoben, indem der Papst,

wenn Apostel für ihn handeln, ganz überflüssig wird. Die Ausbildung des reinen, durch keine mythische Transcendenz durchbrochenen historischen Gemäldes war — nach langer Unterbrechung, langen Vorarbeiten, einer andern, der modernen Zeit aufgespart.

Im gegenwärtigen Zusammenhang kam es aber zunächst nur darauf an, zu zeigen, wie bei den Florentinern die religiöse Aufgabe durch ihren Sinn für das Menschliche, Wirkliche, vertraulich Nahe, Bürgerliche nothwendig verkürzt werden mußte. Dagegen übernahm nun die umbrische Schule die Ausbildung des andern Moments, die Darstellung des innern Lebens der Andacht und Frömmigkeit. Sie, die Meisterin des Ausdrucks, hütet sich vor jener Ausbreitung und Einwohnung in der Welt und stellt dem aus goldner Oeffnung der Wolken von jenseits herüberleuchtenden himmlischen Wunder nur wenige, handlungslos gruppirte Gestalten aus der Wirklichkeit zur Seite, die nun nach dem nahen und doch fernen, geoffenbarten und doch verhüllten Geheimniß der Erlösung mit trunkener Andacht, mit unsagbarer Wehmuth, mit einem Himmel von Schmerz und Entzückung hinaufblicken. Diese bräutliche Sehnsucht der ahnenden und träumenden Seele erscheint allerdings im Schmucke der lieblichsten Schönheit, aber jener zarten, weiblichen, schüchternen Schönheit, nicht der weltlich freien und starken; nur die Glut der Farbe behält sich Pietro Perugino, der Meister dieser Schule, nachdem er auf die Ausbeute seiner technischen Studien in Florenz dem tiefern Ausdruck zu Liebe halb zu verzichten anfing, als symbolischen Wiederschein der innern Magie seines Traumlebens vor.

Nicht ſogleich mit ihrem erſten Aufſchwung im fünfzehnten Jahrhundert ſpricht die florentiniſche Schule den bezeichneten Charakter vollſtändig aus. Die umbriſche Schule hat ſich noch nicht entwickelt, jene beiden Aufgaben ſind noch nicht an zwei Organe vertheilt, ſondern noch unentzweit fallen hoher Ernſt, tiefe Innigkeit und freies Streben nach Form zuſammen. Von dem Begründer dieſer Epoche der florentiniſchen Schule, dem ehrwürdigen, feierlichen Maſaccio zeigt uns Rambour nur eine Madonna mit dem Kinde, getreu ſeinem Zwecke, vorzüglich das noch Unbekannte aus ſeinem Dunkel zu ziehen. Wie erwünſcht wäre es aber, von ſeinem geſchickten Pinſel ein würdiges Abbild der Kapelle Brancacci in S. Maria del Carmine zu Florenz zu erhalten, dieſes Studirzimmers der größten Künſtler, eines Leonardo da Vinci, eines Rafael, eines Michael Angelo! Hier würden wir begreifen, wie es mit Maſaccio auf einmal Luft und Licht wird, wie eine große männlich ernſte Seele in die ſatte Rundung, die gehaltene Würde frei entwickelter Körperformen, bis heraus in die großartigen und doch unbefangenen Falten des Gewands, zugleich aber mit dramatiſcher Entfaltung in die Wechſelverſchlingung harmoniſch componirter Gruppen ſich ergießt, wie mit der Durchführung der perſpectiven Geſetze die Malerei nun erſt ihrer Beſtimmung entſpricht, ihrem Werke den vollen Schein der eignen Räumlichkeit zu geben. Wenn nun Maſaccio durch den hohen Ernſt ſeiner Geſtalten den profaneren Tendenzen der ſpäteren florentiniſchen Schule zwar noch ferner ſteht, jedoch den freiern Welt- und Natur-Sinn des Florentiners bereits durch die freie Ausbildung der Form, durch Verſammlung porträtartiger Figuren um neuteſtamentliche Scenen, durch ſo manche genre-artige Mo-

tive, wie z. B. den zitternden Nackten bei der Taufe, unverkennbar ankündigt, so ist dagegen der fromme Fiesole ein voller Beweis, daß anfänglich auch der florentinische Geist noch an der alterthümlichen Innigkeit kirchlichen Sinnes haftete. Ein Sommermorgen der Andacht, eine Sabbathstille liegt auf den Werken dieses Malers, der noch ganz Mönch im strengen alten Sinne des Wortes, dessen kindliche Seele von jenem Verderben unberührt ist, das zu seiner Zeit bereits unaufhaltsam, als nothwendige Folge ihrer Principien die Kirche des Mittelalters ergriffen hatte, und von welchem das Leben eines Fra Filippo Lippi sammt seinen unruhigen, wenig edlen, zackig gezeichneten Gemälden ein treues Abbild liefert. Es wird uns vor jenen frommen, stillen Bildern zu Muthe, als müßten wir mit dem tragischen Helden der modernen Geistesschmerzen ausrufen:

Sonst stürzte sich der Himmelsliebe Kuß
Auf mich herab in ernster Sabbathstille,
Da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle,
Und ein Gebet war brünstiger Genuß.

Freilich folgte auch hier Rambour der schon erwähnten Methode seiner Auswahl, daher giebt er uns keine der so charakteristischen Darstellungen himmlischer Seligkeit, wie sie in den Uffizien, im Palast Corsini zu Rom auf kleinen Tafeln sich finden, nicht die Kreuzabnahme in der Akademie zu Florenz, an der wir sehen, wie die frommen Maler allerdings auch Scenen der Handlung nicht verschmähten, doch nur solche wählten, wo stille Andacht oder tiefer lautloser Schmerz waltet; keines seiner Wandgemälde aus der Kapelle des h. Laurentius im Vatican, wo vielleicht mehr als anderswo die rührende Anmuth, der erste leise Anklang

plaſtiſcher Formen ſichtbar iſt, die dieſem zurückgezogenen Mönch doch im Einzelnen erreichbar waren, auch keine der Fresken im Kloſter S. Marco zu Florenz, wohl aber zwei Gruppen aus ſeinen, über dem bewunderten Werke des Luca Signorelli gewöhnlich überſehenen Wandgemälden im Dome zu Orvieto. Ebendaher erhalten wir von ſeinem Schüler Benozzo Gozzoli keine ſeiner Fresken im Campo Santo zu Piſa, ſondern nur zwei ſeiner unbekanntern Werke, das eine in Montefalco, das andere in S. Gimignano. Jene Fresken ſind bekanntlich von Laſinio geſtochen, aber wie erfreulich wäre es, ſie hier in der warmen Wirkung der Farbe wiederholt zu ſehen! Wir würden erkennen, wie dieſes heitere Gemüth ſich nicht mit der weltloſen Sonntagsſtille des Meiſters begnügt, ſondern herausgeht in heitere Villen, lachende Thäler und Vignen, unter die Loggien edler Gebäude, wo Pfauen ſtolziren, Kaninchen hüpfen, Tauben flattern und an dem Faden der altteſtamentlichen Sage alle Zuſtände patriarchaliſcher Menſchheit, Geburt, Knabenſpiele, Jünglingsſchickſale, Liebe und Krieg, Segen und Fluch des Vaters, Hochzeitfeſte, Ehe und Mutterliebe, Landbau und Weinleſe, aber auch Verwüſtung, Feuersbrunſt, Untergang im hellen Sonnenlichte einer milden und doch kräftigen Objectivität wie ein Epos vor uns ausbreitet. Liebenswürdiger Gozzoli! Nur einmal in jedem Jahre möchte ich an jener Wand des herrlichen Campo Santo auf- und niedergehen und alle Spannung und Anſprecherei der neueren Kunſt im Anblick deiner geſunden und naiven Lebensbilder vergeſſen können!

Unſere Sammlung eilt überhaupt über die weitere Entwicklung der florentiniſchen Schule nunmehr etwas flüchtig hinweg, um bei der umbriſchen mit deſto mehr Vorliebe zu verweilen. Nam-

bour ſcheint uns zeigen zu wollen, welche noch ungehobenen Schätze von wunderbarer Seelenſchönheit die ächtreligiöſe Malerei des Mittelalters durch dieſe Schule zu Tage gefördert hat, und führt uns daher an den erſten Regungen eines weltlicheren Sinnes, der dieſe ganze Leben-Periode der Malerei von innen heraus aufzulöſen beſtimmt war, ſchnell vorüber. Hierin ſcheint der treu befliſſne Mann doch nicht von aller dogmatiſchen Befangenheit frei zu ſein; ſonſt würde er einen Fra Filippo Lippi, Filippino Lippi, einen Coſimo Roſelli, der in der Capelle von S. Ambrogio zu Florenz ſo herrlich begann, um freilich, wie manche ſeiner Zeitgenoſſen, in verhärteter Handwerksmanier zu endigen, nicht übergehen, um nur von Botticelli eine ſeiner Fresken in der Sixtin. Kapelle zu geben; er würde vor Allem Ghirlandajo reichlicher bedacht haben, als bloß mit ſeinem, obzwar bereits ſehr tüchtigen Bilde, der Berufung des Petrus und Andreas zu Apoſteln, in der Sixtiniſchen Kapelle und einem ſonſt unbekannten Werke zu S. Gimignano, er würde durch Nachbildung ſeiner ſchönen Fresken in der Kapelle Saſſetti in S. Trinità und der noch ſchöneren im Chore von S. Maria Novella zu Florenz zeigen, welche freundliche, bürgerlich menſchliche Gegenwart, welch lieblicher und edler Anklang antiker Motive in den Werken dieſes ſchlichten, naiven, in der Technik ausgezeichneten, die florentiniſche Schule beſonders treu vertretenden Meiſters ſich ausbreitet. Dagegen hat Rambour nicht verſäumt, den merkwürdigen Vorläufer des Michael Angelo, Luca Signorelli, uns vorzuführen, in deſſen Werken der affektreiche Geiſt dieſer Schule mit ihrem hohen Formſinn, ihrem gründlichen Studium des organiſchen Körpers in eine bereits ſo gezeitigte Einheit zuſammen-

fällt, daß wir ihn als die reifſte Frucht der florentiniſchen Schule des fünfzehnten Jahrhunderts anſehen müſſen. In dieſer Auferſtehung der Todten, gemalt im Dome zu Orvieto, dieſen lobſingenden, blumenſtreuenden Engeln, dem Sturz der Verdammten entfalten ſich ein Adel und eine Vollendung, eine Kühnheit in der Darſtellung nackter und würdevoll bekleideter, in ſeliger Ruhe ſich neigender, beugender, in wilder Verwirrung, Wuth, Verzweiflung ſtürzender, ſchwebender, verſchlungener Körper, wovon zu Michael Angelo nur noch ein Schritt iſt.

Aber jetzt thut ſich eine andere Welt auf: der ausgedehnte Kreis verengert ſich wieder, wir treten ins innere Heiligthum der Seele, die hinweg aus dieſer freundlichen Gegenwart in unendlichen und namenloſen Gefühlen ſich nach der ewigen Heimath, nach den verklärten Geſtalten ſehnt, die von da einſt gekommen, um uns zu ſagen, wie ſchön und herrlich es dort iſt: es öffnet ſich die umbriſche Schule und mit ihr das unendliche Liebesleben im Wechſelverkehr zwiſchen der andachttrunkenen Seele und dem himmliſchen Kinde, das aus dem Schooße einer Jungfrau einſt geboren iſt. Noch erſcheint Buonfiglio, von welchem Rambour den Tod eines Heiligen im öffentlichen Palaſte zu Perugia copirt hat, als ein mittelmäßiger Maler, in welchem kaum eine Spur von der tiefen Seele der umbriſchen Schule zu finden iſt. Nicolo Alunno und Matteo di Gualdo treten als die eigentlichen Begründer dieſes Styles auf, durch zwei Copien vergegenwärtigt. Ihr Höchſtes aber erreicht die Schule durch Rafael's Meiſter, den herrlichen Pietro Perugino. In mehrere Städte werden wir verſetzt, die dieſer Meiſter mit ſeinen wehmüthig frommen Bildern ſchmückte, nach ſeiner Vaterſtadt Città della Pieve, nach Orvieto,

nach Montefalco, nach Pannicale, nach Perugia. Auf keinem der gegebenen Bilder wird man ihn beſſer kennen lernen, als auf ſeinem herrlichen Preſepio (Anbetung der Hirten) auf S. Francesco al Monte bei Perugia; doch hätte ich gewünſcht, daß von dieſem Maler der Seelenſchönheit im ächt katholiſch mittelalterlichen Sinne des Worts mehrere der beſonders bezeichnenden Bilder gegeben wären. Seiner tiefen und ſtillen Natur entſprechen vielleicht am meiſten jene einfachen Bilder, wo in bloßer Situation ohne Handlung Madonna mit dem Kinde in den Wolken oder auf einem Throne erſcheint und ſehnſuchtsvolle, durch Leiden und Glauben geheiligte Menſchen zu ihr hinauf- oder in tiefem Träumen vor ſich hinſehen. Solche Bilder ſcheinen mir eigentlich ſymboliſch für dieſe Form des Ideals: jenes tiefe Inſichſein der von dem Geheimniß der Menſchwerdung verzückten Seele, und dafür hat dieſer Meiſter die abſolut entſprechenden Formen gefunden, jene himmliſch ſchönen und zarten, träumeriſchen Jünglings- und Jungfrauen-Köpfe, jenes leidensmüde und doch ſelige Greiſen-Angeſicht, jenes unſagbar liebliche, huldvolle Neigen der göttlichen Jungfrau, des Kindes, der Engel; das Dürftige und Unfreie der körperlichen Formen trifft mit der Schüchternheit ſolches verſchloßnen Gefühlslebens ganz paſſend zuſammen, und die einfache Situation der Anbetung muß ihm mehr zuſagen, als bewegtere Handlung. Nicht leicht erſcheint dies Alles ergreifender und hinreißender, als auf jener herrlichen Tafel in der Pinakothek zu Bologna, wo Maria dem Evangeliſten Johannes, der h. Katharina, der h. Apollonia und dem Erzengel Michael erſcheint. Allerdings geht nun Perugino auch zu Compoſitionen wirklicher Handlung fort, doch wählt er, wie Fieſole, nur ſolche, wo aller Lärm

der Leidenſchaft entfernt iſt, und nur Stille der Andacht und unendlicher, aber ergebungsvoller Schmerz waltet.

Das Leben der Maria iſt das Gebiet, worin dieſe Gefühlsweiſe eigentlich heimiſch ſich bewegt, und das genannte Preſepio, ſo wie das andre Bild deſſelben Inhalts nach einem Gemälde in S. Maria delle Lacrime bei Trevi, ferner die ebenfalls copirte Kreuzabnahme in Città della Pieve, worauf die ohnmächtige Madonna vorzüglich hervortritt, mögen beweiſen, daß hierin die ganze Stärke des Perugino ſich concentrirt. Da aber Rambour die letztere Stadt nicht überging, ſo hätte er uns ein ſchönes Geſchenk gemacht, wenn er auch die Anbetung der Könige in der ſogenannten Chieſerella ebendaſelbſt gegeben hätte. Mit welcher himmliſchen Güte, mit welcher Ergebung in ihre hohe Würde, welcher ſüßen Schaam und welchem ſtolzen Mutterglück, mit welchem holden Nichtwiſſen und tiefen Träumen über das Geheimniß, das ſie auf ihrem Schooße hält, blickt die Mutter über das Kind hinaus zur Erde, mit welcher trunknen Andacht ſehen die ernſten Männerköpfe zu dem göttlichen Knaben hinauf! Die Welt des Schmerzes eröffnet ſich im Leiden Jeſu, aber Perugino ſtellt nicht es ſelbſt in ſeinen herben Kämpfen dar, ſondern ſein Ende, den Todten, der ſo viel gelitten und in deſſen Antlitz die Furchen des Leidens mit dem Ausdruck unendlicher Güte ſich durchdringen, und um ihn herum die Mutter, die Freunde, denen ein dreifaches Schwert durch die Bruſt fährt, und an denen wir doch keine heftige Geberde, keinen lauten Schrei des Jammers, ſondern nur ein ſtilles, aber tiefes inneres Weinen bemerken. Rambour giebt uns eine ſolche Scene (eine Pietà, wie es die Italiener nennen) aus der ſpäteſten Zeit des Malers, aber er hat in ſeiner beſten

Kraft dieſen Gegenſtand ſo oft dargeſtellt, ſo herrlich beſonders in dem berühmten, von einem Frankfurter ſehr mangelhaft lithographirten Gemälde in den Uffizien zu Florenz!

Mit Liebe ſind auch mehrere talentvolle Schüler Perugino's bedacht: Pinturicchio (doch wäre es willkommen geweſen, auch eines der trefflichen Werke in der Kirche Ara Celi und in der Kapelle des Palaſtes der Conſervatoren auf dem Capitol, in S. Pietro in Montorio zu Rom hier mitgetheilt zu ſehen), Andrea di Luigi, genannt l'Ingegno, Tiberio d'Aſſiſi, Girolamo Genga, Giovanni di Spagna, Franc. Melangi von Montefalco, mehrere Unbekannte, endlich Raphael's liebenswürdiger Vater mit ſeinen ſanften, rührenden Engelkindern. Und damit wir nicht vergeſſen, in welcher Zeit, an welcher Schwelle zum Höchſten wir uns befinden, iſt jene Freske in S. Severo zu Perugia nicht vergeſſen, welche Raphael unvollendet hinterließ, als er zum zweitenmal nach Florenz wanderte, und Perugino ausführte: ein Werk, worin die Kräfte des Schülers ſchon ſo vielverſprechend über dem Meiſter ſtehen.

Dieſe zwei Schulen, die florentiniſche und umbriſche, in ihrem ausgeſprochenen Gegenſatze ſtellen die Bewegung der Malerei im fünfzehnten Jahrhundert bis in den Anfang des ſechzehnten ſo tactgebend dar, daß wir in ihnen den eigentlichen Geſammtbegriff derſelben erkennen. Doch hat Rambour nicht verſäumt, auch verwandte Bewegungen zweiter Ordnung darzuſtellen, die uns zunächſt noch auf einigen Puncten der Romagna feſthalten. In Bologna ſtand ein Meiſter auf, der dem Perugino ſo innig verwandt iſt, daß man nothwendig annehmen muß, er ſei von deſſen Geiſte auch wirklich berührt worden: Francesco Francia.

R. giebt uns von ihm drei Bilder aus Kirchen in Bologna, eine Gruppe von Apoſteln, eine Madonna mit Heiligen, eine Verkündigung Mariä. Könnten wir freilich auch die wunderbare Annunziata in Mailand, die Pietà zu Parma abgebildet ſehen, ſo würden wir dieſen Meiſter in ſeinem ganzen Werthe erkennen, deſſen Madonnen zwar nicht den träumeriſchen Schleier Perugino's haben, ſondern aus den großen, dunkelbraunen, im bläulichen Weiß ruhenden Augen heller blicken, aber uns in dieſelben wunderbaren Tiefen geheimnißvoll andächtiger Gefühle einweihen. In Oberitalien legte ſich die paduaniſche Schule, verwandt mit einer Gruppe der florentiniſchen (Caſtagno, Pollajuolo, Verocchio), insbeſondre auf anatomiſche Richtigkeit der Zeichnung nach plaſtiſchen Vorlagen und hob das Einzelne des Organismus mit jener harten Gründlichkeit hervor, wie dies zu geſchehen pflegt, wo eine unreife Zeit dieſes Moment in ſeiner Abſtraction ſich zu ſeiner Aufgabe macht. R. hat keinen Maler dieſer Schule aufgenommen; ſie iſt auch, den trefflichen Andrea Mantegna ausgenommen, nicht eben wichtig, da ihre herbe Zeichnung beſtimmt war, in Venedig, wohin ſie ſich verbreitete, in dem Schmelz der Farbe zu erlöſchen. Nur den Ferrareſen Lorenzo Coſta finden wir in unſerer Sammlung, in welchem die Einflüſſe dieſer Schule auf Ferrara ſich darſtellen. Von dem ſcharfen, charaktervollen Melozzo da Forli erhalten wir die zwei merkwürdigen Stücke, die der Vatican und der Quirinal aufbewahrt; in dem letztern, der Himmelfahrt des von Engeln umgebnen Erlöſers, erhebt er ſich über die hartkantige Strenge der Paduaner bis in die Nähe des Luca Signorelli. Aus Urbino ſtammt der liebliche Timoteo della Vite, ſpäter Raphael's Schüler, deſſen rührendes Magdalenenbild in der Pina-

kothek von Bologna wir hier antreffen. Endlich führt uns R. aus der Reihe dieſer einzelnen, meiſt kaum gekannten und doch merkwürdigen Meiſter den Lorenzo von Viterbo vor mit ſeinen Fresken in der Kirche S. Maria della Verità in ſeiner Vaterſtadt, Arbeiten, worin die Einwirkung der florentiniſchen Schule auf ein Talent ſichtbar iſt, das an Formſinn und feinem Gefühl ihren beſten Meiſtern wenig nachgiebt. Wie ein verlorner Poſten ſteht Neapel in der Geſchichte der italieniſchen Malerei; Einflüſſe der umbriſchen Schule ſind zu erkennen, zugleich aber auch der deutſchen, und die letztern äußern ſich beſonders in einer liebevollen Ausführung behaglicher, einladender Umgebungen, ſeien es wohnliche architektoniſche Räume oder landſchaftliche Hintergründe. Von den Fresken des Antonio Solario, genannt der Zigeuner, im Kreuzgange von S. Severino, die Wunder des h. Benedict darſtellend, giebt uns R. drei ſehr intereſſante Stücke.

Doch jetzt genug von dieſer Zeit der letzten Vorbereitungen zum höchſten Aufſchwung. Die Sonne des ſechzehnten Jahrhunderts iſt aufgegangen, alle bisherigen Reſultate werden zu bloßen Vorſtudien, die Roſe öffnet ihren vollen Kelch, der Zauber des Genius vereinigt, was bisher in Gegenſätze auseinanderfiel und an verſchiedne Schulen ſich vertheilte; Ausdruck und Form, die geiſtigſte Tiefe und die freiſte Entfaltung derſelben zur körperlichen Erſcheinung gehen in die reine Harmonie des Ideals, des abſoluten Styls zuſammen. Das Mittelalter ſchüttelt eben, da es zu Ende geht, ſeine vollen Samenkapſeln aus und erzeugt eine Frucht, die ſeinen beſten Kern enthält und zugleich unendlich über es hinaus iſt. Wir ſtehen jetzt an jenem merkwürdigen Puncte, wo in Eins zuſammenfließt, was bisher ſich zu fliehen ſchien. Wir

ſahen, wie der chriſtliche Geiſt, nachdem die Reſte der antiken Kunſt, in deren Erbſchaft er zunächſt getreten, frühe erloſchen waren, ſich eine eigne Kunſtform ſuchte, die ſeinem weltverachtend aſcetiſchen, myſtiſch glühenden Sinne entſprach, eine Form, worin die Unendlichkeit des Ausdrucks auf Koſten der ſinnlichen Fülle und Entfaltung ihr Recht behauptete; wir ſahen aber auch, wie gleichzeitig der ununterdrückbare Trieb aller Kunſtbewegung nicht ruhte, die ſchöne Form aufzuſuchen, die heitere vertraute Wirklichkeit, das offene Weltleben herbeizuziehen, wie aber ebendamit auch jenes erſte Geſetz beeinträchtigt wurde. Denn der Geiſt des Mittelalters konnte es nicht dulden, daß es dem Gemüthe mit ſeinem Himmel von Ahnung, Liebe, Sehnſucht auch wohl ſei in dieſer ſchönen Welt; nach einem fernen Jenſeits phantaſtiſch gerichtet ſollten die beſten Kräfte auf ihre weltlichen Zwecke verzichten; wer ſich dem Himmel weihte, ſollte der Erde nicht mehr gehören, ſollte ehelos, willenlos, beſitzlos in Gebet, Gefängniß, Faſten und Kaſteien den Leib abtödten. Indeſſen hatte ſich allerdings dieſe düſtre Abſtraction thatſächlich längſt überlebt, freilich ohne ihr Princip aufzugeben. Je ſtrenger man Kirche und Welt ſondern wollte, deſto unaufhaltſamer war der weltliche Geiſt in die Kirche ſelbſt eingebrochen, denn, wie es in dieſen Blättern ſchon ſo treffend geſagt worden iſt: das Gelübde der Keuſchheit, des Gehorſams, der Beſitzloſigkeit ſchwören, heißt das Gelübde der Wolluſt, der Herrſchſucht und Habſucht ſchwören. Wie konnte es überhaupt mit dem Princip der Aſceſe, der Verflüchtigung aller ſinnlich-ſittlichen Kräfte ins blaue Jenſeits einem Volke in die Länge Ernſt ſein in Leben und Kunſt, das auf der Stätte wandelt, wo tauſend kunſtvolle Zeugen des verblichnen Lebens einer

noch ungebrochnen, ungetheilten Menschheit täglich aus Schutt und Trümmern auferstanden, wo die erneute Wissenschaft jenes Leben objectiver Sittlichkeit, in welchem die Religion selbst politischer Natur war, dem staunenden Geiste erschlossen hatte? In Deutschland erfolgte die Krisis des Geistes auf dem geistigen Boden selbst, die Reformation brach durch, auch hier nicht ohne den mächtigen Einfluß der neuerweckten classischen Bildung; aber in der ernsten Sorge um das innere Heil der Seele hatte hier der Mensch keine Zeit mehr, um das heitere Spiel der Kunst sich zu kümmern. In Italien dagegen sehen wir nun die wunderbare Erscheinung, daß auf einen Moment jene widersprechenden Extreme in der Kunst sich versöhnen: Kirche und Welt, ascetisch transcendenter katholischer Glaube und antiker Form- und Lebenssinn. Ein Inhalt, der wesentlich als übersinnlich gefaßt ist, schlägt den lachenden Körper der Sinnlichkeit um und verklärt ihn zum Ideal. Das Bewußtsein des Künstlers ist frei, ist emancipirt, bindet sich an keinen ängstlichen Typus, kein Pfaffengesetz mehr, erfreut sich unbefangen der heitren Fabelwelt der Alten, und bleibt doch an die Kirche, ihre Glaubenswelt, ihre Stoffe gebunden. Nur einen Moment konnte diese höchste Einheit von Widersprüchen dauern, sie hatte, wie ich es früher in diesen Blättern nachgewiesen, ihren Feind in sich selbst, und zwar auf doppelte Weise: die Schönheit hatte ihren Feind an dem Gehalte, den sie umkleidete, denn dieser war als schlechtweg überschwenglich bestimmt, und dieser Gehalt hatte seinen Verräther an der Schönheit, in die er sich gehüllt. Der Sieg mußte nothwendig der freien, der formellen Seite zufallen, und da man doch die widersprechenden Stoffe nicht aufgab, so entstand eine unwürdige, subjective, ma-

nierirte Behandlung kirchlicher Stoffe. Daher ſehen wir mitten in der Zeit des religiöſen Kunſt Ideals auch ſchon die Andeutungen der Leichtfertigkeit, daher ſchwankt Raphael ſelbſt zwiſchen wahrhaft heiligen und zwiſchen nur weltlich ſchönen Madonnen-Geſtalten, daher erſcheint in der Freiheit auch ſchon der erſte Keim der Willkür, und beginnen Mich. Angelo und Correggio, ſowie ſie nach einer Seite die Kunſtvollendung abſchließen, nach der andern die Ausartung, jener ins überſpannt Gewaltſame, dieſer ins abgeſpannt Empfindſame und Lüſterne; jener in die falſche Kraft, dieſer in die falſche Grazie.

Rambours eigentliche Aufgabe war, den Entwicklungsgang bis an dieſen Punct zu verfolgen; dieſen ſelbſt, das Ziel, bezeichnet er mit wenigen, aber meiſterhaft geführten Strichen. Zunächſt erſcheint Leonardo da Vinci, der große Lehrmeiſter dieſer Zeit der Vollendung, ich möchte ihn die über ſich und ihre Geſetze zum Bewußtſein gekommene Malerei nennen. Er bewährt ſich, um von ſeiner übrigen Vielſeitigkeit hier nicht zu reden, ſogleich dadurch als ein Genius, daß er auf beiſpielloſe Weiſe dieſe Reflexion der Kunſt über ſich und die Kunſt ſelbſt, die ungeſchwächte Production vereinigt, innerhalb der letzteren aber die Extreme der tiefen Innigkeit, der frommen, ſtillen Seelen-Anmuth und der männlichen, in Handlung ſich ausbreitenden Energie, und dieſe beiden Momente des Ideals in der Fülle der vollendeten Form. Schon in ihm ſehen wir alſo eine Verſchmelzung des umbriſchen und florentiniſchen Geiſtes, die ſich in einer doppelten Reihe von Werken ſo äußert, daß Ausdruck und Form in allen ſich zur reifen Schönheit vereinigen, die eine Reihe aber in dramatiſchen Compoſitionen das männliche in reicher Handlung entfaltet, die andre

das ſanfte weibliche Ideal in ſtiller Situation darſtellt. In der erſtern Richtung ſchuf er zwei weltberühmte Werke, die Kampfſcene in der Schlacht bei Anghiari, einen Carton, der nicht zur Ausführung kam und bis auf einen in Kupferſtich erhaltenen Reſt zerſtört iſt, und das h. Abendmahl. Vom letzteren Werke kann man ſogar ſagen, daß es eine Durchdringung beider Formen enthalte; Chriſtus und Johannes ſind Geſtalten voll himmliſcher, ſtiller Sanftmuth, während rings um ſie, durchzuckt von dem Worte Chriſti wie von einem elektriſchen Schlage, die ernſten, mächtigen Männergeſtalten in der reichſten Entfaltung markiger Charaktere ſich bewegen. In der andern Reihe ſteht gewiß die Vierge aux rochers an der Spitze, dieſes wunderbar romantiſche Gebilde, wo im Dunkel der phantaſtiſch zerklüfteten, kaum dem Himmel einen Durchblick gewährenden Grotte an klarer Quelle die himmliſche Erſcheinung der h. Jungfrau mit jenem unſagbaren Lächeln und den reich umſchattenden Locken über den kleinen Johannes, der das Chriſtuskind anbetet, ſich herunterbeugt, während ein freundlicher Engel ihr Kind hält. Alle dieſe Werke konnte R. als bekannt vorausſetzen, er erwirbt aber unſern aufrichtigſten Dank durch die Nachbildung jener lieblichen, von einem Donator angebeteten Mutter mit dem Kinde, welche ſich im Corridor von S. Onofrio befindet. Dieſe Seite von Leonardo's Geiſt wirkte beſonders auf die mailändiſche Schule; vielleicht daß in Leonardo ſelbſt dieſe Romantik des Gemüths ſich erſt durch die Einflüſſe erſchloß, die frühere Meiſter dieſer Schule, wie der liebliche Borgognone, bei ſeinem Aufenthalt in Mailand auf ihn ausübten, und daß er nun erſt rückwirkend ſeine Schüler lehrte, den Edelſtein dieſes holden Seelen-Ausdrucks in das reine Gold der durch-

gebildeten Form zu faſſen. Keiner verherrlichte ſeinen Meiſter ſo ſehr, wie der bewundernswerthe Bernardino Luini. Wer die Madonnen, die von Engeln aus dem Grab emporgetragne h. Katharina im Eingange der Brera, das Chriſtuskind mit dem Lamm in der ambroſianiſchen Bibliothek, die Fresken in Monaſtero Maggiore in Mailand, die in Lugano und Sarono, die Madonna im Lavatorium der Certoſa bei Pavia geſehen hat, wird mich nicht tadeln, wenn ich ſage, daß dieſe Holdſeligkeit in der tiefen Wehmuth, dieſe Grazie der unendlichen Liebe jedes Gemüth zum Entzücken hinreißen muß. Von Borgognone und Luini möchte ich dieſer Sammlung beſonders dringend einige Copien wünſchen.

Um aber ſeine letzte Höhe zu erreichen, ſchlägt nun das Ideal noch einmal die in ihm enthaltenen Momente auseinander, um ſie dann zum letztenmal und abſolut zu vereinigen. Wie Aeſchylos dem Sophokles, ſo geht dem Raphael der titaniſche Mich. Angelo voraus, der nicht die milde Grazie, nur die furchtbare Erhabenheit kennt, nicht die Liebe, ſondern nur die Allmacht, die er in kraftſchwellenden, wie einer Urwelt angehörigen Rieſenkörpern, aber auch in dem fürchterlichen Ernſte des Gerichtes verherrlicht, das die Frevler unter den Tönen der letzten Poſaune zur Hölle ſchleudert. Man weiß, welche Keime der Ausartung ſich an dieſes Ideal des Mich. Angelo knüpfen. Die höchſte und reichſte Frucht der florentiniſchen Zeichner- und Compoſitionskunſt, geht er im Gefühl ſeiner Virtuoſität bereits in Willkür über, bringt kühne Stellungen und Verkürzungen an, wo es nicht die Sache fordert, ſondern nur ſein Wunſch, ſich zu zeigen, legt überhaupt als Maler, während er als Bildhauer einen maleriſchen genialen Wurf ſucht, zu viel Gewicht auf das plaſtiſche Moment, verachtet

die ſtehenden kirchlichen Bezeichnungen und tritt ſo bereits merklich aus der Subſtanz heraus, von welcher doch die Malerei des ſechzehnten Jahrhunderts noch nicht, oder nur vereinzelt ſich befreien konnte, und ruft im Anblicke ſeines jüngſten Gerichts ſelbſt aus: O, wie Viele wird dies mein Werk verblenden und auf Abwege führen! Es iſt daher wohl zu bevorworten, wenn man ihn zu Raphael in das Verhältniß des Aeſchylos zu Sophokles ſtellt, oder wie Schelling den Geiſt ſeiner Werke mit dem Kampfe der Titanen vergleicht, nach welchem ſich der Himmel aufklärt und die heitere Herrſchaft des Jupiter beginnt! Es iſt zunächſt richtig, aber dann wendet es ſich anders: Raphael folgt dem Mich. Angelo und bildet ſein harmoniſches Ideal der reinen Schönheit aus; aber Mich. Angelo lebt fort, treibt ſein Ideal der Erhabenheit bis an die Schwelle des Gewaltſamen und Ueberreifen, Raphael ſelbſt iſt in großer Gefahr, von dieſer überzeitigen Virtuoſität angeſteckt zu werden, und ſtirbt im rechten Moment, Mich. Angelo überlebt ihn lang und vererbt dem Ende des Jahrhunderts ſeine Fehler, die er ſelbſt mit gigantiſcher Kraft am Bande ſeiner Genialität behalten. Um ſo wünſchenswerther muß es nun aber ſein, dieſen wunderbaren Menſchen auf der Höhe zu ſehen, da die überſprudelnde Kraft ſich noch vor Schwulſt bewahrt und in der Majeſtät ächter Erhabenheit einherſchreitet. Dies iſt in den Deckengemälden der Sixtiniſchen Kapelle, von denen uns R. fünf Abtheilungen copirt hat. Zwei davon, Gruppen der Propheten und Sibyllen darſtellend, zeigen, wie dieſer ſonſt ſo ungeſtüme Geiſt auch eine hohe und großartige Ruhe kennt, voll des Ausdrucks tief brütender Contemplation, ernſter Ahnung, der aus den gewaltigen claſſiſchen Geſtalten ſpricht. Dagegen

entwickelt er in der Belebung des Adam und in dem Sündenfall nebſt der Vertreibung aus dem Paradieſe, die hier ebenfalls copirt ſind, ſeine ſtürmiſche Kraft, doch auch dieſe noch in gehaltner Majeſtät. Dort ſauſt Gott, unter dem ausgebreitet ſchwebenden Mantel von Cherubim getragen, durch die Luft, verweilt einen Augenblick und hält ſeinen Zeigefinger an den des Adam, um den elektriſchen Funken des Lebens in ihn überſtrömen zu laſſen — ganz ein Mich. Angelesker Gedanke; hier erſcheint die Schlange mit dem menſchlichen Leibe, die ſonſt immer ruhig einſchmeichelnd dargeſtellt wird, ebenfalls ſtürmiſch bewegt, mit fliegendem Haare, wie im Zorn der Zerſtörungsluſt. In dieſen beiden ſehen wir aber auch, wie unſer Meiſter in der Darſtellung des Wundergewächſes des menſchlichen Gliederbaus in urſprünglich geſunder Fülle und elaſtiſchem Schwunge der noch nicht übermäßig ſtarken Formen einer gewiſſen coloſſalen Anmuth fähig iſt, die wir auch in ſeinem Carton der Venus zu Neapel erkennen, die man aber im jüngſten Gerichte nicht wiederfindet; ein herrlicher männlicher Körper voll reinen Ebenmaßes iſt jener Adam, der auf der Erde liegend ſich eben erhebt und ſeinen Arm gegen den Finger Gottes hinſtreckt, und eine gewaltige hohe Schönheit ergießt ſich durch die mächtigen weiblichen Formen der am Baume hingelagerten Eva im letzteren Bilde. Ebenſo geſund und harmoniſch erſcheint der in tiefem Schlaf hingeſunkene Adam auf einem weitern Blatte, die Erſchaffung der Eva darſtellend: ſo ganz hingegoſſen in ſtillem Weben der Geſundheit, man meint, die herrliche Geſtalt leiſe athmen zu hören. Nur Ein Blatt iſt dem jüngſten Gerichte gewidmet und giebt eine Ahnung von der furchtbaren Meiſterſchaft dieſes Künſtlers im Gräßlichen; es iſt eine Gruppe auferſtehender

Todter mit jenem verſteinernden Ausdrucke des gähnenden, bleiernen Schlummers, der noch auf den todesbangen Geſtalten liegt, die eben die zuckende Erde aus ihren Gräbern herausdrückt.

Von Leonardo da Vinci und Mich. Angelo ging in Florenz eine weitere Schule von Künſtlern aus, die man nicht ohne den tadelnden Sinn, welche die Romantik dem Worte beilegt, Claſſiker nennen möchte: vollendete Zeichner und Coloriſten, Muſter der Correctheit, aber von wenig Gemüth, mehr der Bewunderung des ſogenannten Kenners, als der Liebe und Begeiſterung Aller würdig: Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, Albertinelli und Andre, in einzelnen Werken wohl edel und bedeutend, ſelbſt nicht ohne tiefere Wärme, doch darin nicht ſich ſelber treu, ſondern durch Kälte oder gewöhnliche bürgerliche Stimmung ſich unſerer Theilnahme wieder entziehend. R. läßt ſich nicht weiter auf dieſen Zweig ein, als daß er drei Bilder nach Fra Bartolomeo giebt, deſſen großartiger Zeichnung und Compoſition ein gewiſſer höherer Ausdruck inneren Lebens zwar nicht abgeht, aber es iſt ein Ausdruck ekſtatiſcher Entrückung, die keinen liebevollen und wehmüthigen Blick mehr dieſer ſchönen Erde gönnt, und welcher daher das Gefühl des Zuſchauers nicht zu folgen weiß. (Eine Ausnahme bildet das gemüthliche Familienbild, die Darſtellung Chriſti im Tempel im Belvedere zu Wien.)

Endlich tritt nun aber Raphael vor uns, d. h. die reine und ganze Schönheit, die vollendete und durchgedrungene Einheit deſſen, was die umbriſche und die florentiniſche Schule erſtrebte, und damit iſt Alles geſagt. Dem Mich. Angelo war ein Moment des Schönen zugefallen, das Erhabne; Raphael vereinigt alle Momente deſſelben in der höchſten Potenz. Es wäre ganz ſchief,

dieſe Beiden ſo zuſammenzuſtellen, daß man jenem das Erhabne, dieſem die einfache Grazie zuerkennte, welche das Erhabne ausſchließt, und das Ideal als ein Drittes anſähe, welches Beide gemeinſam conſtituiren. Nein, was Mich. Angelo hat, hat Raphael auch und noch unendlich mehr dazu; Raphael kennt nicht nur die weiche Grazie der Sanftmuth und Seelenſtille, er kennt auch die Größe und Erhabenheit der Handlung, die männliche Energie, die ewige Macht, aber freilich auch ſie gebändigt und verklärt durch Grazie. Nur wenn man meint, das Erhabne könne da, wo es als ein Moment im ganzen Schönen auftritt, in eben der Geſtalt wahrgenommen werden, wie da, wo es ſich in ſeiner Beſonderheit ausbildet, nur dann kann man zweifeln, welchem von beiden Meiſtern der höhere Rang einzuräumen ſei.

In Deutſchland nun iſt Raphael faſt nur als Künſtler des weiblichen Ideals bekannt, als Maler jener milden Grazie, welche zwar nicht die Erhabenheit der geiſtigen Läuterung und Verklärung, wohl aber die Erhabenheit der kämpfenden Energie, der männlichen That ausſchließt. Um ſo mehr verdient es unſern Dank, hier von Meiſterhand eine Reihe von Werken wiedergegeben zu ſehen, worin ſich nicht bloß der ſanfte, ſondern der ſtarke Raphael ausſpricht, und welche durch Kupferſtich zwar längſt, aber doch nur verhältnißmäßig Wenigen bekannt ſind. Drei Blätter geben die ſog. disputa, richtiger die Darſtellung der Theologie, und hiemit dasjenige Gemälde in den Stanzen, das zwiſchen der florentiniſchen Strenge und der ſpäteren über alle Mittel der Darſtellung vollſtändig herrſchenden Freiheit in der Mitte ſteht. Ich finde in meinem Katalog den Beiſatz von R.: Raphael's beſtes Werk. So lange man die Weiſe der Compoſition nicht in

Anſchlag nimmt, welche hier durch den Stoff geboten war, kann man dies etwa einräumen; denn wir bewundern hier jenen keuſchen und edeln Styl, der noch nirgends einen Anflug von Virtuoſen-Eitelkeit zeigt, wir bewundern die Einheit hoher religiöſer Würde, feierlicher Majeſtät, lieblicher zarter Schönheit und höchſt markiger Charakteriſtik. Allein wir wiſſen nicht, ob Raphael in demſelben Zeitpuncte ſchon fähig geweſen wäre, dieſelben Mittel vollkommen zu beherrſchen, wenn der Gegenſtand eine freie, naturgemäße, d. h. nicht eine architektoniſch ſymmetriſche Compoſition gefordert hätte. Die letztere Weiſe der Anordnung war hier durch die kirchlichmyſtiſche Aufgabe — Verherrlichung der Transſubſtantiation — geboten; gewiß ſteht aber doch der Künſtler da höher, wo er eine Vielheit von Charakteren auf Einem Boden zu einer gemeinſamen mächtig bewegten Handlung vereinigt, als wo er ſie in Halbkreiſen theils in den Himmel, theils auf die Erde ſtellt, wie viel er übrigens in Belebung der einzelnen Gruppen nebenher geleiſtet haben mag. Freilich, wo jene volle Freiheit eintritt, da verſchwindet auch der letzte Reſt alterthümlicher Gebundenheit und finden ſich einzelne, erſt ganz leiſe Spuren von Willkür: daher gefällt unſrem Künſtler jenes Werk Raphael's beſſer als alle ſpäteren. Auch in den weiteren Wandgemälden der päbſtlichen Zimmer war jedoch die freie Ergießung der vollkommen gereiften Meiſterſchaft, die ſich ſchon in der Schule von Athen offenbart, durch mancherlei Anſtände gehemmt. Theils verlangten die vorgeſchriebenen Gegenſtände wieder mehr repräſentative als handelnde Maſſen, wie die Poeſie, die Philoſophie u. ſ. f., wobei wir freilich die Belebung und Gliederung der an ſich wenig dankbaren Stoffe durch den Genius der Kunſt um ſo mehr be-

wundern müſſen; theils war eine Verherrlichung des Pabſtthums und der Kirche vorgeſchrieben, welche bei dankbareren Stoffen der Einheit hindernd entgegentrat, wie z. B. in der Vertreibung Heliodor's aus dem Tempel, wo auf Einem Bilde mit dieſer jüdiſchen Begebenheit der Pabſt Julius, von theilnahmloſen Porträtfiguren getragen, erſcheint; theils ſtörte hier die Einmiſchung des Wunderbaren, weil ſie bei Begebenheiten der beglaubigten Geſchichte ſtattfindet, wie ich dies von der Ueberredung des Attila durch Leo I. bereits oben nachgewieſen habe. Dagegen band kein Widerſtreben des Stoffs, keine hemmende Rückſicht die ſchaffende Phantaſie, als ihm der Auftrag ward, große Scenen aus der Apoſtelgeſchichte für die Teppiche zu entwerfen, welche die Sixtiniſche Kapelle ſchmücken ſollten. Das Wunderbare iſt hier an ſeinem Orte, denn die wunderwirkende Kraft, welche in die Geſchichte hineingedichtet iſt, ergießt ſich hier in die Handlung ſelbſt, drängt ſich nicht zwiſchen ſie, wie in der Ueberredung des Attila durch Leo. Dieſe herrlichen Entwürfe, welche leider beſtimmt waren, durch eine ſo mangelhafte Technik, wie es auch die feinſte Teppichweberei bleibt, eine ihrer nicht würdige Ausführung zu finden, ſind nun für die Geſchichte der Kunſt dadurch zunächſt höchſt merkwürdig, daß ſie, was Leonardo begonnen, aufs Herrlichſte vollenden: Fortſchritt von der einfach handlungsloſen Situation zur großartig bewegten Handlung, von der Lyrik zum Drama innerhalb des religiösmythiſchen Bodens ſelbſt, und dies mit allen Mitteln der reifen Kunſt; Fortſchritt vom engen Kreiſe der h. Familie zur Ausgießung des Geiſtes in die Gemeinde. Hier hat Raphael ſeinen höchſten Styl erreicht, ja man kann ſagen, den idealen Styl ſchlechtweg; hier iſt dem Wirklichen,

ohne ihm weder die Schärfe der Charakteriſtik noch die freie Bewegung zu entziehen, jedes Gemeine und Kleinliche abgeſtreift, hier drückt die Geſtalt nichts aus, als was mächtig ihr Inneres erfüllt, hier iſt die Handlung in dem Momente ergriffen, wo ſie auf der Spitze der Entſcheidung ſchwebt, und dieſen Schlag der Entſcheidung beherrſcht, ſich ſelbſt verklärend, völlig durchſichtig die verſchlungne und doch klar gegliederte, jedes Einzelne frei entlaſſende Compoſition. Neun dieſer Tapeten ſind uns hier geſchenkt, von denen eine — der Fiſchzug Petri — den lieblichſten idylliſchen Charakter trägt, die übrigen aber alle, bald furchtbarer, bald leiſer bewegt jenen ſtrengen und großen Geiſt der Handlung athmen.

Wenige Schritte über dieſes Ziel hinaus begleitet uns noch unſre Sammlung; zunächſt treten einige vereinzelte von dem Aufſchwunge dieſer großen Zeit gehobene Künſtler auf. Zwei derſelben ſind Sieneſen. Die ſieneſiſche Schule blieb, wie wir ſahen, im fünfzehnten Jahrhundert zurück, die umbriſche übernahm die Fortbildung deſſen, was ſie glücklich begonnen. Einzelne Sieneſen lernten jedoch wieder von den Umbriern, ſo Pacchiarotto, von dem wir ein Bild erhalten. Ein ungleich bedeutenderes Talent war Antonio Razzi, genannt Sodoma, den das Genie eines Leonardo und Raphael in einzelnen Lichtblicken ſeiner unſteten Laufbahn nahe an die Höhe der Koryphäen ſeiner Zeit erhob; dies beweiſt die herrliche, tief gefühlte Darſtellung in S. Domenico zu Siena: die Entzückung und die Stigmatiſirung der heiligen Katharina, die hier in zwei Blättern gegeben ſind. Ihm eifert Beccafumi nach, von dem das ſchöne Heiligenbild in der Akademie copirt iſt. Endlich lehrt uns eine Copie nach Francucci von Imola einen der würdigſten Schüler Raphael's kennen.

Die Entwicklung der italieniſchen Malerei folgte mit derſelben Beſtimmtheit, wie die griechiſche Plaſtik, dem organiſchen innern Geſetze, das aus dem Begriffe der Kunſt ſelbſt fließt. Man ſtrebte zuerſt nach dem ſtrengen Ausdrucke des unendlichen Gehalts, man wandte ſich zur Form, und beides durchdrang ſich in dieſer reifſten Periode, die aber zugleich auf vielen Puncten vom Kirchlichen nach dem Weltlichen herausſtrebt. Es folgt nun noch eine Schule, welche, was zunächſt die Form betrifft, das letzte abſchließende Moment derſelben, worin alle Wirkungen der Malerei als in ihrer Spitze zuſammenlaufen, zur höchſten Vollkommenheit erhebt: die Farbe. Daß dies nicht heißen ſoll, man habe früher dieſes Moment vernachläſſigt, verſteht ſich; welche Licht-Effecte ſchon Ghirlandajo, welche tiefe Wärme der Farbe Perugino, Francesco Francia haben, iſt bekannt; auch erreichte die venetianiſche Schule, von welcher hier die Rede iſt, immer noch frühe genug die Meiſterſchaft in der Farbengebung, daß dieſer Fortſchritt einem Raphael noch zu gut kommen konnte. Es handelte ſich aber darum, daß dieſes Moment das Augenmerk einer beſonderen Schule werde, denn durch ſolche Theilung der Geſchäfte wird das Höchſte erreicht. Daß nun aber eine Schule, welche ſich in dieſem Elemente des heiteren Scheines vorzüglich bewegte, eben keinen beſonderen Beruf hatte, in dem ſich hervorzuthun, was die eigentliche Subſtanz aller bisherigen Malerei des Mittelalters geweſen war, in den religiöſen Stoffen, dies begreift ſich ſchon durch ſich ſelbſt. Man nehme dazu eine Stadt voll politiſchen Selbſtgefühls und Lebens, den Juriſtengeiſt, der hier ſo ſchlau und ſcharfſinnig waltete, den Welthandel, der hier die Genüſſe aller Zonen vereinigte, den rührigen Lebensſinn des Venetianers überhaupt: ſo

wird man ſich nicht wundern, wenn man bemerkt, daß religiöſe Würde und Innigkeit dieſer Schule nicht nachgerühmt werden kann. Vielmehr drängt hier von allen Seiten Alles nach dem Profanen hin; die alte Mythologie und ihre heitere Sinnlichkeit, die Herrlichkeit des weiblichen Körpers im Schwung ſeiner Formen und in der Farbenmagie ſeiner Lebenswärme, das Porträt, wozu die ſtrengen, drohenden Republicaner-Geſtalten und die üppigen, glühenden Weiber unendlichen Stoff lieferten, ſtädtiſche Proceſſionen und Proſpecte, Seeſchlachten und Verhandlungen: hier war das Feld des venetianiſchen Pinſels. Wohin nun mit dieſem offenen, politiſchen, weltlichen Geiſte? Das eigentliche hiſtoriſche Gemälde war hier durch alle gegebenen Bedingungen gefordert, und doch konnte es ſich nicht ausbilden, denn auch dieſe Geiſter waren und blieben im Glauben der Tranſcendenz gefangen, der die Geſchichte in ihrem Kerne aufhebt. Daher behielt man neben den vereinzelten weltlichen Darſtellungen die religiöſen als die vermeintlich höchſten bei, faßte ſie aber mit weltlichem Geiſte auf, und ſo wurden es Genre-Gemälde, denen freilich die Gediegenheit der aufgenommenen Lebensbilder immer noch einen höchſt tüchtigen Charakter gab. Paolo Veroneſe benutzt den Beſuch Jeſu bei dem Gaſtmahle im Hauſe des Levi zur heiteren Darſtellung eines venetianiſchen Pracht- und Schau-Eſſens, wobei ſelbſt der Mohr und der Zwerg nicht fehlt; die Hochzeit zu Kana wird zu einem venetianiſchen Hochzeitſchmaus, wobei die gleichzeitigen Künſtler als Muſikanten functioniren; Chriſtus, das Wunder wird völlig zur Nebenſache. Ganz ähnlich Titian im erſten Tempelgang der Maria; ſonſt zeigt ſich auf ſeinen berühmteſten Werken religiöſen Inhalts nicht dieſelbe Verdrängung des

Hauptgegenstandes durch Beimischung von genre-artigem Stoff, aber was man auch von der Grablegung, vom Zinsgroschen sagen mag, menschlich schön und würdig sind sie, aber den Charakter der Heiligkeit, die kirchliche Stimmung tragen sie nicht. Titian ist ungleich größer im Porträt und in jenen herrlichen Darstellungen weiblicher Schönheit nach mythologischen Motiven; volles Weltbehagen, die vollkommenste Abweisung aller Jenseitigkeit athmet aus seinen Werken; aber wohin dies Alles strebt, die bewußte Ausbildung des rein geschichtlichen Gemäldes, das kann auch bei ihm nicht zu Stande kommen. Wohl aber stellt diese Schule den auslaufenden Posten der italienischen Malerei dar, der sich mit dem deutschen, zunächst dem niederländischen Geiste berührt. Dem deutschen Volke aber war es vorbehalten, erst auf dem Wege des Denkens von dem Standpuncte der Jenseitigkeit sich zu befreien, auf den Boden der weltgeschichtlichen Anschauung zu stellen und in der modernen Zeit den Beruf der reinen Geschichtsmalerei zu übernehmen. Die niederländische Genre-Malerei habe ich bereits in einer frühern Abhandlung als die Vorstudie zu dieser, noch ungelösten, ja nur von Wenigen noch gefaßten Aufgabe dargestellt, und da diese es ist, zu welcher uns die venetianische Schule hinüberweist, so kehrt hier der Schluß unsrer an diese Copieensammlung geknüpften Betrachtungen von selbst in den Anfang zurück. R. hat von der venetianischen Schule nur noch zwei Bilder gegeben, die aber trefflich gewählt sind. Es sind zwei Wandgemälde in der sog. scuola di S. Antonio zu Padua, in welchen man so glänzend, kraftvoll und lieblich als irgendwo die Mittel sieht, welche in der venetianischen Schule sich vereinigten, um nach dem historischen Gemälde hinzustreben, nur

freilich auch hier am Zusammenwirken nach einer reinen Mitte durch den Legenden-Stoff gehindert. Das eine stellt dar, wie S. Antonio durch ein unmündiges Kind die Unschuld seiner Mutter bezeugen läßt, R. schreibt es Giorgione zu, sonst hält man es für ein Werk Titian's; das andre, wie S. Antonio ein in einen Kessel gefallenes Kind belebt, von Titian. Der strenge kirchliche Charakter, die concentrirte Innigkeit des religiösen Ausdrucks, welche in den Werken der reiferen venetianischen Schule dem weltlichen Geiste wich, findet sich allerdings noch in den herrlichen h. Familien des Giovanni Bellini, von denen wir gerne einige wohlgewählte Copieen in unserer Sammlung getroffen hätten.

Den Beschluß machen einige Künstler-Bildnisse, von ihnen selbst ausgeführt, z. B. Pinturicchio und Raphael nach der Freske in der Libreria des Doms zu Siena, Perugino und Andere.

Und nun sei es mir erlaubt, noch zwei Wünsche auszusprechen. Der eine betrifft eine Fortsetzung dieser trefflichen Sammlung. Wenn ich an mehrern Puncten Lücken in derselben hervorhob, so meine man nicht, dies solle R. zum Vorwurf gesagt sein. Er hatte ursprünglich nicht den Zweck einer zusammenhängenden Belehrung über die Geschichte der italienischen Malerei im Auge; Neigung, Gelegenheit durften eine Stimme bei seiner Auswahl führen. Jetzt aber hat die Sammlung durch den Ankauf von Düsseldorf eine Bedeutung erhalten, die sich nicht von Anfang voraussehen ließ: der Deutsche kann sie als einen nahen, bequemen Leitfaden zum Studium der Geschichte der italienischen Malerei betrachten, und es entsteht billig der Wunsch größerer Vollständigkeit. R. malt, wie ich vernehme, in der frühern Weise unverdrossen fort; er wird nicht abgeneigt sein, Aufträge zu über-

nehmen, die auf Vervollſtändigung des Frühern zum Zwecke methodiſcher Belehrung zielen, und die edlen Pfleger der Kunſt, die ſchon ſo Bedeutendes geopfert haben, dieſe Sammlung zu erwerben, werden auch weitere Opfer nicht ſcheuen.

Der andre Wunſch gilt der Vervielfältigung dieſer Arbeiten. Wir haben nun dieſes herrliche Anſchauungsmittel in Deutſchland, einen Troſt für Alle, denen die Reiſe nach Italien verſagt iſt, einen Sporn für diejenigen, welche von den Schätzen dieſes Landes keine Vorſtellung hatten, einen Anhalt der Erinnerung für diejenigen, welche die Originale geſehen haben. Aber dieſes Kleinod befindet ſich wieder nur an Einem Orte und die verdienſtvollen Käufer würden ihr Verdienſt erſt vollenden, wenn ſie für Verbreitung deſſelben durch die großen techniſchen Mittel, die unſrer Zeit zu Gebote ſtehen, beſorgt wären, ſo daß jede größere Bibliothek, insbeſondre jede Univerſitätsbibliothek ſich dieſe Copieen erwerben könnte, wobei freilich eine Erleichterung durch allmäliges Erſcheinen wünſchenswerth wäre. Wer in einer Stadt, an einer Univerſität, wo alle Anſchauungsmittel fehlen, Geſchichte der Malerei vorzutragen verſucht hat, wird wiſſen, mit welchem Eifer man einen ſolchen Wunſch hegen und ausſprechen muß; aber auch wer mit Hilfe einer Gemälde-Gallerie, einer Kupferſtichſammlung denſelben Stoff behandelt hat, weiß, wie unvollſtändig ſolche Mittel ſind, wie wenig insbeſondre noch der Kupferſtich zur Darſtellung der herrlichen Meiſter vor dem ſechzehnten Jahrhundert gethan hat; und endlich muß jeder Freund der Kunſt die Unwiſſenheit des großen Publicums bitter beklagen, welches unbekannt mit ſo viel Großem, mit einer ſo organiſchen Entwicklungsgeſchichte, mit hergebrachter und blinder Bewunderung

der berühmteſten Namen ſich abſpeiſend, von der Koketten und unwürdigen Sudelei des kleinen Kunſtmarktes verführt und verdorben wird. Vollends wo Kunſtſchulen beſtehen, zeige man dem Schüler an dieſer köſtlichen Reihe, was die Kunſt vermag, wenn ſie treu dem führenden Geiſte und den Geſetzen des Zeitbewußtſeins, ſtreng in die Sache vertieft, ihren feſten Gang vorwärts geht, und enthülle ihm die Scala, auf welcher die Meiſter des höchſten, claſſiſchen Styles ſtehen. Gewiß ich bitte im Namen von ganz Deutſchland, daß dieſer werthvolle Beſitz nicht auf Einen Ort beſchränkt bleibe, der Dank eines jeden wahren Kunſtfreundes wird unendlich ſein. Man lernt jetzt überhaupt den Werth von wohlgewählten Copieen ſchätzen; Preußen, Oeſterreich, Frankreich, Rußland laſſen, wie oben erwähnt, die Meiſterwerke eines Raphael, eines Mich. Angelo in Rom durch tüchtige Talente copiren. In meiner Vaterſtadt Stuttgart iſt ein Kunſtgebäude errichtet, das eine erweiterte, ſelbſtändige Kunſtſchule und eine, von ſparſamen Anfängen aus erſt zu begründende Gemälde-Gallerie in ſich aufnehmen ſoll. Ich habe mit großer Wärme in einem öffentl. Blatte empfohlen, man ſolle dem Beiſpiele jener Länder folgen und jene höchſten Muſter in guten Copieen dem Volke und den Jüngern der Kunſt, jenem zur Schärfung des ſtumpfen Sinnes, dieſen als beſchleunigendes Mittel der Ausbildung, als würdigſte Vorlage hinſtellen; dies ſei der würdigſte Mittelpunct und Kern einer Gemäldeſammlung, an welchen ſich dann Originale andrer Meiſter und Schulen, wo der dürftige Kunſtmarkt unſrer Zeit noch eine Gelegenheit zum Ankauf darbietet, weiterhin anſchließen können. Aber man will lieber Summen hinauswerfen, um obſcure Originale großer Meiſter oder Werke von Schu-

len, denen nur ein beſchränktes Verdienſt zukommt, anzukaufen; man will den Fremden mit der Lorgnette herumführen, von Tinten, Incarnat, Impaſtirung, Laſuren reden und ſagen: da haben wir einen ächten Breughel, einen ächten Potter, Huyſum, Denner u. ſ. f.; daher verzweifelt man an der äußeren Möglichkeit, jene Copieen ausführen zu laſſen, da doch das Erſte wäre, einzuſehen, daß, die Werke der abſoluten Meiſter der Anſchauung darzubieten, ein abſoluter Zweck iſt, wo aber ein ſolcher ſtattfindet, auch die Mittel ſich finden müſſen.

Kritische Gänge.

Von

Friederich Theod. Vischer,

Doctor der Philosophie, Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität Tübingen.

Zweiter Band.

Tübingen,

bei Ludwig Friedrich Fues.

1844.

Inhalt des zweiten Bandes.

Seite.

II. Zur bildenden Kunst. (Fortsetzung)

Kunstbestrebungen der Gegenwart. Von Anton Hallmann 3

III. Zur Poesie.

I. Zur Kritik früherer Poesie.

Die Litteratur über Goethes Faust 49

II. Zwei Erscheinungen neuerer Poesie.

Eduard Mörike. Maler Nolten. Novelle in zwei Theilen 216

Gedichte von Eduard Mörike 243

Herwegh. Gedichte eines Lebendigen 282

Gedichte eines Lebendigen, zweiter Band 316

IV. Zur wissenschaftlichen Aesthetik.

Plan zu einer neuen Gliederung der Aesthetik . . . 343

V. Vorschlag zu einer Oper. 399

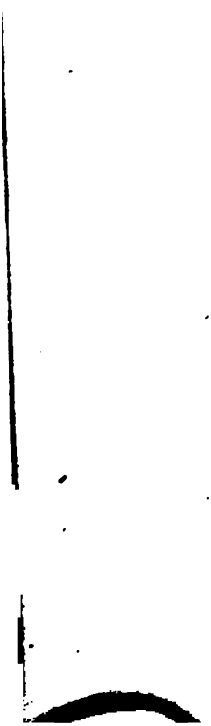
Ich kann dieſe Gelegenheit nicht unbenützt laſſen, einige ganz ſinnentſtellende Druckfehler, welche ſich in meinen Aufſatz über Shakſpeare im litterar-hiſtoriſchen Taſchenbuch von Prutz 1844 eingeſchlichen haben, hier anzuzeigen.

S. 77. L. 4. v. u. nach: Wille, das Komma zu ſtreichen.
S. 82. L. 10. v. u. verhöhnt, lies: verſöhnt.
S. 115. L. 8. v. o. niemals, lies: einmal.
S. 121. L. 11. v. u. Erinnerung, lies: Erinnye.
S. 122. L. 6. v. o. geäffte, lies: größte.
S. 127. L. 11. v. o. Identität, lies: Idealität.
S. 128. L. 7. v. u. flieht, lies: fließt.

II.

Zur bildenden Kunst.

(Fortsetzung.)



Kunſtbeſtrebungen der Gegenwart.

Von

Anton Hallmann, vormals Königl. Preuß. Hofbau-Inſpector.

Berlin, Buchhandlung des Berliner Leſecabinets. 1842.

(Jahrbücher der Gegenwart. Jahrg. 1843. Nr. 25. ff.)

Niemand ſchien bisher weniger geneigt, die Anſichten über die neuere Kunſt und ihre Aufgabe, welche aus der Betrachtung der vergangenen Perioden und ihrer Vergleichung mit der Gegenwart unwiderlegbar hervorgehen, mit dem philoſophiſchen Kunſthiſtoriker zu theilen, als die Künſtler ſelbſt; um ſo freudiger begrüßen wir die erſte befreundete Stimme, die hier aus dem Gebiete der productiven Kunſt uns entgegenkommt. Die kleine Schrift hat bekanntlich gleich nach ihrem Erſcheinen vieles Aufſehen gemacht und denjenigen Widerſpruch erfahren, welchen jede Wahrheit zu gewarten hat, die kräftig in das Dunkel verjährter Vorurtheile und bequemer Denk-Trägheit blitzt. So ſchrieb man von Rom in der Allg. Zeitung, man bedaure, daß der Verf. den düſteren Religionsſtreit in die heitere Welt der Kunſt hineingetragen habe; als ob er nicht umgekehrt vielmehr den finſteren Fanatismus aus ihr verbannen, die verbleichten Gebilde einer ausgelebten Phantaſie, um welche ſich die Theologen noch ſtreiten, aus ihr ausſcheiden wollte. In das Kunſtblatt hat der ſonſt billige

und beſonnene Kugler *) zu meinem Befremden eine ſehr boshafte Kritik aufgenommen, deren Verfaſſer ohne auch nur eine Ahnung von einer Bewegung der Kunſt im Geiſte der Zeit und im Unterſchiede vom Geiſte früherer Zeiten zu haben, die mancherlei Confuſionen, die in dieſem Schriftchen mitunterlaufen, ſich auf eine feine und biſſige Weiſe zu nutze macht. Hallmann bedarf freilich in vielen Punkten, daß man ſeine Gedanken erſt ordne und zurechtbringe, aber dem Strauchelnden hat nicht der Blinde den Weg zu zeigen. Uns iſt das Büchlein um ſo willkommener, da es durchaus den Stempel jener Naivität trägt, welche ſammt aller ihrer Unklarheit und logiſchen Verwirrung an ächten Künſtlern ſo liebenswürdig läßt. Wir werden allerdings dem Verf. oft widerſprechen müſſen; er iſt nicht durchaus mit ſich und der Zeit im Reinen, der Grundgedanke zieht ſich nur wie der rothe Faden durch ſein Gewebe, verliert ſich oft zwiſchen Widerſprüchen, Boruſſianismen, Berlinismen, tritt aber dann auch wieder hell und glänzend hervor. Die Nachſicht, die ſich der Verf. für ſeine ſtyliſtiſche Unvollkommenheit erbittet, hat er in der That ſehr in Anſpruch zu nehmen, er ſteht nicht nur mit dem Ausdruck, ſondern auch mit der Satzbildung, der Conſtruction, mit allen Theilen der Grammatik, ſelbſt mit Rechtſchreibung und Interpunction

*) Nach dem neuerdings im Kunſtblatt erſchienenen Sendſchreiben von Kugler an ſeinen Mit-Redacteur Förſter über die Bilder von Gallait und de Biefve zweifle ich nicht mehr, daß der Letztere dieſe Kritik aufgenommen hat; denn Kugler ſpricht hier ein zu geſundes Verſtändniß der Aufgabe der modernen Kunſt aus, er begreift zu gut, wie ſie ſich aus dem ariſtokratiſchen Bann unpopulärer Ideale zum Geſchichtlichen und Demokratiſchen zu bewegen hat, als daß er jene Beurtheilung Hallmann's in gut Overbeckiſchem Geiſte hätte billigen können.

auf einem ziemlich gespannten Fuße; wo er aber warm wird, scheint ihm auch die Sprache leichter zu werden und er bewegt sich in einer Fülle von originellen Vergleichungen lustig vorwärts.

Es sind einzelne, ungleichzeitig entstandene Aufsätze, der erste in Berlin, der zweite in Rom, der dritte wieder in Berlin, der vierte in Dresden geschrieben; sie verbinden sich aber durch die Einheit der Grund-Idee, wie sie nach Anlaß, Ort und Zeit verschieden sein mögen, ganz von selbst zu einem Ganzen.

Der erste dieser Aufsäze, „Kunstzustände" überschrieben, beginnt mit einer Anklage gegen die Unselbstständigkeit, den Nachahmungsgeist der gegenwärtigen Kunst, das Urtheilen nach vergleichenden, aus der Vergangenheit genommenen Maßstäben. Da nun S. 3 ausdrücklich von dem systematischen Abrichten zur Nachäffung in den Kunstschulen die Rede ist, so erwartet man, diese Anklage, welche zunächst gegen die formelle Bildung unserer Künstler geht, weiter ausgeführt zu sehen. Allein man sieht bald, daß dem Verf. eigentlich eine andere Anklage vorschwebt, der Vorwurf gegen unsere Zeit nämlich, daß sie immer noch nicht begreifen will, wie der Inhalt ihrer Kunst, das ästhetische Ideal überhaupt für sie ein anderes sein müsse, als das Ideal vergangener Kunstperioden. Hier ist also zwischen Inhalt und Form (ihre höhere Einheit könnte dabei immer fest gehalten werden) nicht gehörig unterschieden, und dieß rührt wohl daher, daß der Verf., obwohl er alle Künste, insbesondere auch die Malerei im Auge hat, doch vorzüglich als Baukünstler spricht. In der Baukunst nämlich kann nicht gefragt werden, was gebaut werden soll, die Aufgaben sind durch Kirche, Staat, Privatzwecke vorgeschrieben; darin sind sich alle Epochen der Kunstgeschichte gleich. Wohl

aber kann zwiſchen dem Gehalte, d. h. der Beſtimmung eines Gebäudes und der Form oder dem Style ein ungeheurer Widerſpruch entſtehen, wenn Formen, welche die geiſtig anders beſtimmten Zwecke eines Zeitalters mit ſich brachten, auf ein modernes Gebäude angewendet werden, wie wenn z. B. eine chriſtliche Kirche nach dem „Schema eines griechiſchen Tempels“ gebaut wird, und der Verf. thut daher ſehr wohl, gegen das Dreſſiren der Schüler auf todte Formen verklungener Weltalter zu eifern. Allein ganz anders wendet ſich die Sache bei der Sculptur und noch mehr bei der zeitgemäßeſten der bildenden Künſte, der Malerei. Hier iſt nicht die Frage: dürfen wir Aufgaben, die wir mit früheren Jahrhunderten gemein haben, in dieſem oder jenem ſchon dageweſenen Style *behandeln*? Hier iſt die Frage: können die *Aufgaben*, die *Gegenſtände* früherer Kunſtepochen noch die unſeren ſein? Auf dieſe Frage, wobei es ſich um etwas ganz Anderes handelt, als um freie oder unfreie Nachbildung vorhanden geweſener Style, lenkt der Verf. unverſehens durch die Zwiſchenbemerkung ein: „wenn dann überhaupt Madonnen gemalt werden müſſen“ und ſtellt ſich darauf mit folgendem Satze mitten in die Erörterung der Natur des modernen Ideals: „ja, ich glaube, die Zeit bricht an, wo die Gegenwart ſich fühlt und in ihre Rechte tritt, wo wir anfangen uns zu begnügen mit dem, was wir haben können, ohne uns das Leben mit dem Gewimmer nach verlorenen Paradieſen zu vergällen.“ Dann, ſtatt dieſen Punkt zu verfolgen, kehrt er aber wieder zur anderen Frage zurück, wie viel wir in der Form von dem Style früherer Künſtler zu lernen haben, verlangt eine freie Bildung des Schönheitsgefühls durch Betrachtung ihrer Werke, nicht ein unfreies Nachahmen, und ſpricht begeiſtert, ſelbſt

in gebundene Rede übergehend, die Ueberzeugung aus, daß unſerer Zeit der Geiſt der Schönheit nicht verloren ſei. Man könnte unbeſchadet der Selbſtändigkeit unſerer äſthetiſchen Schöpfungen noch weit mehr einräumen, ja fordern; man könnte verlangen, daß unſere Maler mit ungleich mehr Entſagung und Unterwerfung und ungleich längere Zeit ſich in die Zucht der großen Meiſter des Styls, eines Raphael, eines Mich. Angelo begeben; aber man will die Maler des Mittelalters nicht zunächſt in ihrem Style, ſondern in ihren Stoffen nachahmen, und daher ſucht man nicht die Meiſter auf, welche die Stoffe dieſes Zeitalters bereits mit freiem weltlichem Schönheitsſinn und entbundener Energie darſtellten, ſondern diejenigen, die das Kirchliche in ächt kirchliche, d. h. in unfreie und blöde Formen gefaßt haben. Es handelt ſich hier um eine Weltanſicht, nicht um einen formellen Bildungsgang. Wer für die höchſte Aufgabe der Kunſt noch jetzt Madonnen und Heilige hält, der thut ganz recht, den Fieſole nachzuäffen. Daß aber dieſe größere Zeitfrage nach der Natur des modernen Ideals es iſt, was den Verf. unvermerkt beſchäftigt, ſehen wir dann hauptſächlich aus ſeinen Aeußerungen über Overbeck und einer Bemerkung über den verſchiedenen Eindruck, den die in Einem Saale des Städel'ſchen Inſtituts zu Frankfurt einander gegenübergeſtellten Bilder Overbecks und De Kayſers hervorbrachten: man erfreute ſich an dem lebensvollen Schlachtbilde und ließ die pfäffiſche Vorleſung über Kunſtgeſchichte hängen. Es haben ſich manche Stimmen vernehmen laſſen, welche die Schuld davon bloß auf den ſeichten Sinn der Menge ſchoben, die unter allen Umſtänden durch ein Abbild der unmittelbaren, Jedem geläufigen Wirklichkeit von der ernſten Sammlung, die ein ideales

Werk in Anſpruch nimmt, ſich werde ablocken laſſen. Man muß wirklich zugeben, daß der Fall keine ganz reine Probe lieferte. De Kayſers Schlachtbild war bei allen ſeinen Vorzügen kein hiſtoriſches Bild im hohen Style, wie es z. B. die Alexandersſchlacht in Pompeji iſt; das Publikum, wie es iſt, hätte aber vorausſichtlich nicht nur einem aſcetiſch trübſinnigen, ſondern auch einem weltlich freien, aber im Geiſte ernſter Größe und Idealität componirten Bilde ſeine Aufmerkſamkeit entzogen, um ſie einem genreartigen zuzuwenden. Man ſetze Wächters Hiob neben ein modernes Bataillen- oder Geſellſchafts-Stück, und ſicherlich wird jener verlaſſen, dieſes von Neugierigen umringt ſein. Trotzdem hat Hallmann vollkommen Recht; denn nicht nur die Menge, die oberflächlichen Genuß ſucht, ſondern auch der wahre Kenner, der tief und geſund fühlende Menſch wird dem aus dem Grabe beſchworenen Geſpenſte den Rücken kehren und das volle Leben aufſuchen; das gewöhnlichſte Genre-Bild (und ein ſolches war De Kayſers Bild doch nicht) iſt immer noch wahrer, als das Schattenbild eines entſchwundenen und daher unwahren Ideals. Es iſt dies ein Punkt, über den ich bei verſchiedenen Anläſſen mit Hervorhebung reichlicher Gründe, welche noch Niemand widerlegt hat, mich ausgeſprochen habe. Wer nicht hören will, mit dem iſt freilich nicht zu ſtreiten; wer nicht einſehen will, daß verſchiedene Weltalter verſchiedene Weltanſchauungen haben, daß uns nicht taugen kann, was dem Mittelalter taugte, daß die höchſten Stoffe der Kunſt für eine Zeit, welche Luther, Kant, Fichte, Schleiermacher, Schelling, Hegel geſehen hat, nicht dieſelben ſein können, wie für das Zeitalter der Päbſte: wer aus Scheu vor Ideen nicht begreifen will, daß die Kunſt einen Entwicklungsgang hat,

auf welchem sie die Phantasiegestalt verklungener Zeiten wie Schlangenhäute abwirft; wer zwischen Eisenbahnen und Dampfschiffen noch der Madonna räuchern will, dem wollen wir seinen Frieden nicht stören.

Der Verf. gibt hierauf einen kurzen Ueberblick über die Zustände der neueren Kunst in Deutschland und spricht zuerst von München. Indem er hauptsächlich die Architektur im Auge hat, dringt sich ihm bei aller Anerkennung des Geleisteten doch die Thatsache auf, daß man hier im Laufe von ein paar Jahrzehenden den ganzen Cyklus der Style durchlief, den Jahrhunderte, Jahrtausende durchwanderten, aber nichts Neues, nichts Eigenes zu schaffen vermochte. Wir werden auf die Frage, warum unsere Zeit keinen Architektur-Styl zu erzeugen vermag und wie Vieles aus dieser Thatsache folgt, woran Niemand denkt, nachher zu sprechen kommen. Dagegen gibt H. zu, daß inmitten dieser geschäftigen Reproduction immer noch des Selbständigen genug hervortrete, und führt als Beweis hievon Cornelius mit dem jüngsten Gerichte an, muß aber freilich sein Lob durch die Bemerkung einschränken: „ob aber, allgemein genommen, jene Darstellungsart mit der ganzen Denkweise der Zeit sich verträgt, ob überhaupt symbolische Darstellungen, ob ein gemalter Himmel, ob die gemalten Schrecken der Hölle noch subtil genug sind, die Bilder unserer Gedanken zu bereichern und zu ergänzen? Das ist eine andere Frage.“ Vermöchte er seine Intentionen klarer auseinanderzusetzen, so hätte unser Verf. aussprechen müssen, wie sich die Malerschule in München in der Anschauung der großen italienischen Meister und gefördert durch umfassende Aufgaben al fresco schnell zu der Ausbildung eines Styles im intensiven Sinne des

Wortes entwickelte, und hierin, in seinem charaktervollen, dem Mich. Angelo wahrhaft verwandten Style wäre Cornelius Verdienst zu suchen gewesen. Dann aber war zu erörtern, daß und warum trotz dem kein wahrhaft organisches Kunstleben hier entstehen konnte. Man hatte jetzt wieder Styl, aber man wußte nicht, was damit anfangen, und der erste Meister dieses Styls verschwendete seine Kraft an Dinge, welche für Kinder-Holgen und die Wände katholischer Wirthshäuser, aber nicht für das helle Auge des neunzehnten Jahrhunderts gehören, statt daß er auf dem edlen Pfade der Heldensage, den er eingeschlagen, fortschritt. Ungleich mehr Keime einer neuen Kunst liegen in Schnorr's Darstellungen einheimischer Sage und Geschichte, in manchen tüchtigen Leistungen der Genre-Malerei und Landschaftmalerei; Rottmann mußte auch bei einer noch so flüchtigen Uebersicht genannt werden, der mit aller Großartigkeit der sogenannten historischen Landschaft die individuelle Wahrheit und Physiognomie vereinigt, wie unsere Zeit sie fordert, und daher in seinem obwohl beschränkten Gebiete das erfreulichste Bild eines ächt modernen Malers darbietet.

Jetzt wirft H. einen Seitenblick auf Frankreich, sein Zurückbleiben in der Architektur, die Schuld knechtischer Verehrung der antiken Form, sein Voranstreben in der Malerei, wobei nur die den Franzosen eigne Kraft dramatischer Spannung und Hervorhebung des schlagenden Moments neben den vom Verf. genannten Vorzügen und Mängeln bestimmter hätte hervorgehoben werden sollen. Dann setzt er nach England über, erfreut sich der neuen, aus nie ganz unterbrochener Festhaltung dieser nationalen Form erklärbaren, Leistungen im mittelalterlichen Baustyle und räumt

dem geringen maleriſchen Talente des engliſchen Volks wenigſtens das Verdienſt glücklicher Nachbildung des wirklichen Lebens und eines friſchen Colorits ein. Nach dem ruſſiſchen Eifer wollen wir ihm nicht folgen, ſondern mit ihm zu der Erwägung zurückkehren, daß im Allgemeinen unſere neuere Kunſt bis jetzt ein Abſpiegeln der vergangenen Kunſt geblieben iſt und daß es ſich jetzt endlich fragt „ob wir als vernünftige Weſen des neunzehnten Jahrhunderts wieder von Neuem anzufangen haben, oder ob wir es vorziehen, uns vielleicht von Manchem nüchtern nennen zu laſſen, aber demungeachtet einen Weg einzuſchlagen, der für den Augenblick undankbar und hart ſcheinen mag, aber auf dem uns das Bewußtſein unſeres Strebens nach Klarheit und Wahrheit aufrecht erhalten wird.“ Der Verf. hat ſich hier offenbar verſchrieben, bei „oder“ ſollte ein Gegenſatz folgen, etwa „oder ob wir Copiſten der Vergangenheit bleiben wollen“; es lag ihm aber ſchon Preußen im Sinne, von dem er nun ſprechen will, und da er von der „kalt zu nennenden Verſtandesrichtung“ in dieſem Theile von Deutſchland etwas zu ſagen vorhatte, ſo gerieth ihm dieß ſchon hier in die Feder, er nimmt das „oder“ im erklärenden Sinne, bevorwortet, daß die moderne Kunſt eine nüchterne, ſcheinbar proſaiſche Grundlage haben müſſe und bahnt ſich ſo den Weg, einem deutſchen Stamme, dem er doch das Prädikat kalter Verſtändigkeit geben muß, dennoch beſonderen Beruf für die Schöpfung eines neuen Kunſtlebens zu vindiciren. Es wäre nur zu wünſchen, daß er dieſen Punkt gründlicher erörtert hätte. Wir haben die Aufklärung und die „lange dürre Zopfzeit“ hinter uns, wie das Alterthum und das Mittelalter dieſelbe vor ſich hatte, und ebendarum können wir nicht bauen, bilden, malen, als wäre

alle dieſe Aufklärung, ſo phantaſielos ſie war, nicht dageweſen. Die Aufklärung hat jede Art von Olymp geſtürzt; ſeit ſie ſich geltend machte, kann der göttliche Geiſt nimmermehr in überweltlichen Typen gefaßt und dargeſtellt werden; ſeit ſie gewirkt hat, gibt es keine Götter mehr. Wie unendlich dadurch die Kunſt eingebüßt hat, liegt am Tage; denn das Kunſtideal ſcheint eben zu fordern, daß, was von göttlichen Kräften im menſchlichen Leben zerſtückelt ſichtbar wird, vereinigt in beſonderen, von allen Mängeln gereinigten Geſtalten außer und über der Welt glänze. Alle diejenigen, welche dieſen Verluſt nicht verſchmerzen können, wollen noch Mythologie, heidniſche oder chriſtliche, als höchſten Zweig der Kunſt. Allein der unendliche Verluſt war ein unendlicher Gewinn. Jetzt erſt iſt uns die Welt aufgethan, da die in Götter verdichteten Nebel nicht mehr zwiſchen ihr und unſerem Auge hinziehen; jetzt erſt weiß die Welt ſich ſelbſt göttlicher Kräfte voll, da die jenſeitigen Geſtalten, die das ihr ausgeſogene Mark in ſich zuſammendrängten, ſich in weſentliche innere Bewegungen und Mächte des Lebens ſelbſt aufgelöst haben. Die Aufklärung war die negative Vorausſetzung dieſes modernen, götterloſen aber weltlich heiteren, mythenleeren aber geſchichtvollen Ideals; ſie konnte keine Schönheit ſchaffen, aber ſie fegte das Afterbild einer ausgelebten Art der Schönheit hinweg und ebnete den Boden für eine neue. Ebendeßwegen aber, weil die abſtracte Verſtändigkeit der Aufklärung nicht ſchöpferiſche, ſondern nur negativ vorbereitende Bedeutung für das moderne Ideal haben kann, liegt ſogleich der Zweifel nahe, ob das Land, das vorzugsweiſe Sitz derſelben war und noch heute Sitz der verſtändigen oder richtiger der reflectirten Bildung iſt, ob Preußen beſonderen Beruf zu der

Schöpfung einer neuen Kunst haben könne. Hören wir unsern Verfasser. Er sagt, Preußen stehe unbedingt für Deutschland an der Spitze des Fortschritts, und so stelle sich denn auch der Kampf der Gegenwart mit der Vergangenheit nirgends deutlicher heraus, als in der Düsseldorfer Schule. Freilich übersetzt er den letzteren Ausdruck sonderbarer Weise gleich darauf durch: ein stetes Ringen des Wollens mit dem Nichtkönnen. Bei dem Ausdruck: Kampf der Gegenwart mit der Vergangenheit, denkt man an einen rüstigen Streit zwischen einer doppelten Richtung der Schule, einer katholisirenden und einer andern, welche die Aufgaben der modernen Kunst begreift. Sollte dafür irgend ein Beleg gegeben werden, so hätte der Verf. dem einzigen Maler der ganzen Schule, den er nennt, Schadow, etwa Lessing und den geschichtlichen Geist seiner neueren Werke entgegenstellen müssen; er spricht aber nur von der „elegischen Stimmung" Schadow's, wie er den katholischen Dogmatismus der neueren Kunst, der doch sehr bestimmte Behauptungen sehr hartnäckig verficht, unzulänglich subjectiv bezeichnet, und setzt übrigens nur seine eigene Ueberzeugung hinzu, daß die Zeit dieser Romantik entwachsen sei. Bei dem anderen Ausdruck „Ringen des Wollens mit dem Nichtkönnen" aber denkt man an das Gemachte, unproductiv Reflectirte, was die Bilder dieser Schule (mit ehrenwerthen Ausnahmen) charakterisirt, und davon wäre allerdings eben im Zusammenhang mit den vorausgeschickten Prädicaten des preußischen Stammcharakters zu reden; es wäre zu bemerken gewesen, wie dieselbe Reflexionsmanier, welche einst in der Form der Berliner Aufklärung sich aussprach, sich jetzt nur auf andere Stoffe geworfen hat, und wie man all' diesen Madonnen, klugen und thörichten Jungfrauen u. s. w.

immer noch den ganzen Nicolai anfühlt. Der Verf. bricht aber hier mit der kurzen Bemerkung ab: „es bleiben uns von dieſer Schule noch einige bedeutende Talente und ein in techniſcher Hinſicht ſehr großer Fortſchritt in der Malerei, worin ſie faſt in demſelben Maaße der Münchner Schule voran, als ſie noch gegen die beſſeren Franzoſen zurück iſt.“ Ich überlaſſe es dem Verf., dieſe Behauptung zu vertheidigen. Er wird ſich, wenn er in den Fall kommt, wohl genöthigt ſehen, zwiſchen Technik und Technik zu unterſcheiden; bedeutet das Wort eine gründliche und täuſchende Ausführung des Einzelnen, ſo mag er Recht haben, bedeutet es aber Styl, ſo hat er großes Unrecht. Uebrigens iſt dieſer ganze Abſchnitt viel zu dürftig; durch den Titel ſeines Schriftchens hatte ſich der Verf. zu einer viel gründlicheren Darſtellung der neueren Schulen verpflichtet.

Nun geht H. auf die preußiſche Hauptſtadt über und erklärt nicht unfein aus der „ſcharf prononcirten Verſtandesrichtung und ſpekulativen Philoſophie“, deren Sitz dieſe Stadt iſt, daß die Künſte der Meſſung und der ſcharf beſtimmten Form, Architectur und Bildhauerei, hier bis jetzt glücklicher gediehen, als Malerei. Er ſetzt hinzu, daß eine Vergleichung mit München leicht ungerecht ausfalle, wenn man nicht erwäge, daß in Bayern ein vorherrſchender Hang des Regenten, in Berlin nur anerkanntes Bedürfniß das Motiv architectoniſcher Werke ſei. Dieſer Punkt wäre werth geweſen, weiter verfolgt zu werden. An der ſogenannten Kunſtblüthe in Bayern kann kein Mann, der es mit einem Volke redlich meint, eine Freude haben. Ueberall iſt das Nothwendige, Haushalt, Recht, Volkserziehung das Erſte und wenn erſt dafür geſorgt iſt, mag die Kunſt von ſelbſt aus dem Wohlſtande des

geſättigten Lebens hervorſproſſen; wo aber die Kunſt eine Verſchwendung auf Koſten des Gemeinweſens iſt, wo nicht zuerſt die geiſtige Bildung des Volks bis dahin geführt iſt, die Schönheit aus ſich hervorzubringen und zu fühlen, ſondern dieſe eine exotiſche Pflanze für einige lorgnettirende Kenner bleibt: da hat ſie keine Wurzeln, da kann man ihre Scheinblüthe im Namen des Nothwendigen, von dem ſie zehrt, nur beklagen. Wenn dagegen in Berlin eine verſtändige, lobenswerthe Sparſamkeit hierin waltet, ſo drängt ſich doch auch hier die allgemeine Unfähigkeit des Zeitalters, einen eigenen Bauſtyl zu ſchaffen, ſelbſt in Schinkels Werken auf, wie ſich der Verf., der übrigens die hohe Bedeutung dieſes Mannes gebührend anerkennt, ſich nicht verbergen kann. Iſt in einer Kunſt, die ihrem ganzen Weſen nach von antikem Leben und Geiſt ſo unzertrennlich iſt, wie die Plaſtik, irgend eine Annäherung an nordiſche Form, Tracht, Phyſiognomie möglich, ſo iſt es Rauch, der vor Schwanthalers ähnlichen Beſtrebungen die glückliche Aufgabe der Darſtellung großer Zeitgenoſſen voraus hatte, gelungen, ſie ins Werk zu ſetzen; ſein Name findet hier den verdienten Preis. Weiter wird von Berlin die Durchbildung des Details gerühmt, die ſich in auffallend glücklicher Weiſe auch auf die mannigfache Formenwelt der Induſtrie- und Fabrik-Artikel erſtrecke. Mit gutem Rechte iſt auch dieſe Sphäre berührt. Wo immer die Kunſt blühte, ruhte ſie auf dem fruchtbaren Boden des Handwerks. Freilich drängen ſich aber bei unſerer gegenwärtigen Geſchicklichkeit in den Artikeln der Induſtrie mancherlei Zweifel gegen einen ſolchen im Handwerke liegenden Keim der höheren Kunſt auf. Hätte nicht, wenn dieſe Handfertigkeit bei uns, wie bei den Griechen und im Mittelalter,

berufen wäre, die Mutter künstlerischer Form zu werden, das Ergebniß längst sichtbar werden müssen? Und wenn dieß nicht der Fall ist, sind wir nicht aufgefordert, wohl zu unterscheiden zwischen der raffinirten Vervielfältigung und Verwicklung der Bedürfnisse, denen das moderne Handwerk dient, und dem edlen, immer noch naturtreuen Luxus der guten griechischen und mittelalterlichen Zeit? Ist in jener zwar untergeordneten, aber darum nicht verächtlichen Sphäre das wesentlichste Merkmal einer werdenden Kunstblüthe, ein sich bildender durchgängiger Styl, in gegenwärtiger Zeit bemerkbar? Sehen wir nicht vielmehr eine zerstreute Unendlichkeit willkürlicher, meist nachgeahmter Formen?

Als weitere Stütze seiner Hoffnungen nennt der Verf. die Persönlichkeit des Königs von Preußen. Aber welche Art von Kunst muß das sein, deren Aufschwung von dem zufälligen Umstande abhängt, ob ein einzelner Mensch sie befördert oder nicht? „Ein Baum, der nicht im groben Volksboden sich genährt, nein einer, der nach oben sogar die Wurzeln kehrt". Oder kann Jemand im Ernste glauben, daß die Mediceer, daß Päpste, wie Julius II., die hohe Kunstblüthe ihrer Zeit geschaffen und nicht vielmehr zur Entwicklung reif nur vorgefunden und unterstützt haben? Haben nicht selbst die neueren Fortschritte der Kunst, so wenig sie, verglichen mit jenen großen Perioden, besagen wollen, ihren Grund in etwas ganz Anderem, als in der Kunstliebe des Königs von Bayern? Waren Karstens, Wächter, Schick, ihre Begründer, von Königen unterstützt? Der Verf. spricht einen „beseligenden" Glauben an die hohen Gaben und das „edele" Wollen des regierenden Hauptes aus, doch es entgeht ihm nicht, daß er besserer, in der Macht der Zeit überhaupt liegender Gründe für seine Hoff-

nungen bedarf. Da nun Berlin im Vordergrunde der modernen Bildung ſteht, ſo ſcheint er darin den Beweis für die oben ausgeſprochene Beſtimmung dieſer Hauptſtadt gefunden zu haben. Es iſt wahr, daß Berlin ein Hauptſitz moderner proteſtantiſcher Bildung iſt, allein ein bedeutender Beruf zur Kunſt ſetzt Bewegungen voraus, welche bis jetzt daſelbſt eben keinen glücklichen Boden gefunden haben. Wie wenig der Verf. ſich der Erforderniſſe erinnert, welche zwiſchen dem ganz allgemeinen Prädikate moderner Bildung und einem künſtleriſchen Geiſte noch in der Mitte liegen, beweist die Stelle S. 17, wo er ſich der Ruhe Preußens unter einer väterlichen Regierung erfreut und ihm die Frage gar nicht in den Sinn zu kommen ſcheint, wie entfernt ein abſolut monarchiſches Land demjenigen Zuſtande des Volkslebens ſteht, aus deſſen lebendiger Regung die Kunſt, die Blume freier Nationen, erſt hervorgehen kann.

Neben dieſer Stimmung „ruhigen Vertrauens“, neben dieſem „glücklichen Zuſtande, von welchem der Nachwelt ein Denkmal zu hinterlaſſen Preußen ſich ſehnt“, hebt nun der Verf., in ſeiner Weiſe ohne Zuſammenhang, andere Zeitmomente hervor; zuerſt die durch vereinte Forſchungen erzielte Aufhellung der Vergangenheit. Daß dieß ein höchſt wichtiger Punkt iſt, bedarf keines Beweiſes. Wir kennen die Geſchichte, Lebensformen, Phyſiognomie vergangener Zeiten, fremder Völker; eine wahrhaft geſchichtliche, durch tauſend Anachronismen und Verſtöße gegen das Koſtüm nicht mehr gehemmte Malerei und Poeſie iſt dadurch erſt möglich geworden. Allein dieß iſt wieder nur ein negatives Moment, aus welchem unmittelbar für die hiſtoriſche Kunſt keineswegs ein Gedeihen hervorgeht. Die Aufhellung der Ferne, die

Herbeiführung der Möglichkeit hiſtoriſcher Treue iſt ein Act der Kritik und Gelehrſamkeit; dieſe iſt von der ſchaffenden Kraft nicht nur himmelweit entfernt, ſondern ſteht ſogar in einem ſolchen Gegenſatz zu ihr, daß nicht wohl dieſelbe Zeit in beiden Richtungen groß ſein kann. Dieß hätte der Verf. ſich ſelbſt ſagen können, wenn er mit jenem Gedanken den andern, den er S. 20 ausführt, zuſammengehalten hätte. Hier nimmt er die Verſtöße der Florentiner, Venetianer, Holländer gegen die hiſtoriſche Treue in Schutz, hebt mit gutem Grunde hervor, daß ein Volk nicht hiſtoriſche Thatſachen, die es nichts angehen, ſondern ſich ſelbſt, die gegenwärtige Fülle ſeines Lebens in den Werken der Kunſt geſpiegelt ſehen will, und ſagt treffend: „die Menge, die vor dem Altar auf den Knieen lag, ſah ſich in den Altarbildern fortgeſetzt.“ Dieß iſt der wahre Grund jener Naivität, womit alle blühenden Kunſtperioden die Tracht, die Race, die Sitte des eigenen Volks in ihre Kunſt hineingetragen haben. Weil es dem Menſchen wohl war, meinten ſie, es ſei nie und nirgends anders geweſen, und weil ſie Menſchen waren, ſo trafen ſie in dem verfehlten äußeren Koſtüm um ſo beſſer das allgemeine Menſchenkoſtüm. Man muß überhaupt nicht meinen, daß es ſich in der Kunſt einfach darum handle, einen gewiſſen Gegenſtand zu geben. Das Subject, für das der Gegenſtand ſein ſoll, das Bewußtſein, dem er vorgehalten wird, muß in ihn zum-Voraus aufgenommen ſein, damit es ſich in ihm wiederfinde. Allerdings folgt hieraus nicht nothwendig Verletzung der hiſtoriſchen Treue; es läßt ſich ein Drittes denken: eine reine Vereinigung der Treue des Koſtüms, der Objectivität mit dieſem ſubjectiven Momente. Allein bis dahin haben wir weit, unendlich weit. Wären wir

nur erſt ſchon da wieder angekommen, wo die alte Kunſt ſtehen blieb, bei der inneren Freudigkeit, die ein Spiegelbild ihres Wohlſeins, ihres politiſchen Kraftgefühls im ungelehrten Koſtüm niederlegt! Dazu fehlt uns aber nichts weniger, als daß wir erſt aufgehört haben müſſen, Menſchen zu ſein, denen man in jedem Zuge anſieht, daß ſie entweder ſelbſt Polizeidiener ſind, oder fürchten, es möchte ein Polizeidiener ſie arretiren; Menſchen, die von dem Geſetze einer falſchen Schaam beherrſcht, jede Leidenſchaft verbergen, jeden Ausdruck der Individualität verläugnen; regiſtrirte, reducirte, geleckte, beſchnipfelte, bis oben zugeknöpfte, mit dem Lineal gemachte, mit der Beißzange abgezwickte Menſchen. Wird der Künſtler wieder ganze Menſchen um ſich ſehen, dann mag er keck die beſten herausleſen, ſie uns als Helden der Vergangenheit in ſeinem Bilde vorführen und ihnen übrigens ein treues oder untreues Koſtüm geben. Gegenwärtig aber ſtellt ſich das Verhältniß ſo: die alten Künſtler griffen keck in das volle Leben hinein, das ſie umgab, und ſtellten die wackeren Geſtalten, die es ihnen darbot, ſammt dem Koſtüm der Zeit friſchweg als Apoſtel, Helden u. ſ. w. hin; wir dagegen ſtudiren das Koſtüm treuer als ein Theaterſchneider und ſtecken die hyſteriſchen, ballgeſichtigen und bleichſüchtigen Weiber, die ſtutzigen, geckenhaften Männer unſerer Gegenwart hinein. Wer iſt denn alſo in Wahrheit hiſtoriſch untreu? Wir oder jene? Welches iſt denn die wahrere Madonna, jene edle altdeutſche Frau im genähten Rocke unter dem Apfelbaume, oder dieſe Gouvernante im Burnus unter der Palme? Dieß freilich kann der Kunſt unſerer Zeit kein Vernünftiger zum Vorwurfe machen, daß ihr der Ausdruck der Heiligen nicht mehr gelingen will; wir haben billig an die Stelle

des Heiligen das Gute gesetzt; es kommt aber „nicht sowohl auf die Art der Darstellung, als hauptsächlich auch auf die Wahl des Gegenstandes an", so sagt unser Verf. weiter, aber ohne es genauer zu bestimmen, als durch den zu allgemeinen Ausdruck, das Kunstwerk solle rein menschliche, große und edle Empfindungen zu seinem Inhalt nehmen. Daher rühmt er Cornelius und Kaulbach in diesem Zusammanhang, die er doch gerade nach der Consequenz seiner eigenen Ansichten hier hätte tadeln müssen, jenen in Beziehung auf die Wahl seiner Gegenstände überhaupt, diesen wegen der Vermischung eines großen, wohlgewählten Gegenstandes mit absurden mythischen Bestandtheilen. Daß Beide auf das Volk nicht wirken, erklärt er dann ungeschickter Weise bloß aus dem mangelnden Schmelz der Farbe. Hierauf wehrt er von einer wahrhaft zeitgemäßen Wahl der Stoffe den Vorwurf der Materialität ab; „eine Kunst, die ihre Motive aus der Gegenwart nimmt, dürfe", sagt er ganz wahr, „den Geist nicht weniger entbehren, als jeder menschliche Körper die Seele"; eine Kunst dagegen, hätte er hinzusetzen können, welche die ausgelebte Seele einer entschwundenen Form des Bewußtseins in den Körper ihres Werkes zwängt, diese erst ist wahrhaft materialistisch. Ich behaupte geradezu: wahrhaft materialistisch ist der Künstler, der in der Meinung, wahrhaft spirituell zu verfahren, die grobsinnliche Vorstellung zu seinem Princip macht, daß der göttliche Geist nicht als innerer Beweger der wirklichen Welt, sondern als greifbarer Körper über und neben ihr zu fassen sei. Man wirft der jetzigen Religionsphilosophie vor, sie glaube nichts, was sich nicht mit Händen greifen lasse; umgekehrt, die Mythen-Gläubigen glauben nichts, was sie nicht mit Händen greifen können; haben

ſie keinen heidniſchen Gott, Göttermutter, Untergötter u. ſ. w. mehr, ſo iſt ihrem ſtumpfen Auge, ihrem öden Herzen die Welt leer und Gottverlaſſen.

Der Verfaſſer hätte, wenn er dieſen Punkt genauer in's Auge gefaßt und umfaſſender entwickelt, wenn er insbeſondere die politiſchen Fragen der Zeit nicht ſo quietiſtiſch umgangen hätte, noch nach manchen Seiten hin die Keime eines neuen Kunſt-Ideals in unſerer Zeit nachweiſen können. Aber eine ganz andere Frage, auf die wir bei Beurtheilung der ſchönen Hoffnungen, die er auf einzelne Richtungen und Kräfte der Gegenwart ſetzt, zum Theil bereits eingehen mußten, iſt die, ob die nächſte Zukunft unmittelbar einer glücklichen Entwicklung der Kunſt Boden und Stoff darbiete. Hier liegt noch eine Reihe von Schwierigkeiten, welche unſer Verfaſſer ganz überſehen zu haben ſcheint. Es iſt wahr, die bildende Kunſt hat ſich bereits zu reineren Formen durchgearbeitet, Streben und guter Wille iſt da, aus der tranſcendenten Weltanſchauung des Mittelalters ringt ſich ein Glaube an die reale Gegenwart des Unendlichen hervor, welcher einſt, wenn er erſt die Maſſe durchdrungen haben wird, neue und große Werke der Kunſt aus ſeinem Schooße erzeugen kann, der praktiſche Geiſt arbeitet gewaltig, ſich der Realität zu bemächtigen und die Völker ſehnen ſich nach neuem Leben; aber unmittelbar führt dieß Alles noch ſo wenig zu begründeten Hoffnungen für die nächſte Zukunft der Kunſt, daß neben dieſe günſtigen Bedingungen ſich vielmehr ein ganzes Gebirge von Hinderniſſen ſtellt, bei deren Anblick man ausſprechen muß: entweder es werden ſich mit der geiſtigen Umgeſtaltung des Lebens, der wir entgegenſehen, auch alle Lebensformen verändern, ihre proſaiſche Geſtalt

mit einer poetisch lebendigen vertauschen, oder die Kunst wird für immer verdammt sein, an den äußersten Rand des Lebens hingedrängt ein wurzelloses Scheinleben zu führen. Ich habe dieß nach verschiedenen Seiten hin in meiner Anzeige der Rambour'schen Aquarellcopien in Düsseldorf beleuchtet, höchst lehrreiche Abschnitte über denselben Punkt ertheilt der erste Band von Hotho's Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei; hier will ich nur auf einige Punkte noch eingehen, welche der Verfasser selbst berührt. Zuerst, sagt er, muß die Architektur mit der Zeit in Einklang gebracht werden; denn sie ist die Kunst, die zunächst in das Leben eingreift. Wir setzen hinzu: wo irgend ein neuer Kunststyl sich organisch bildete, da ging die Baukunst, die Basis und die Versammlungsstätte aller andern Künste, voraus. Warum wir aber keine eigene Baukunst haben können, ist leicht zu begreifen. Der enge Zusammenhang, worin die Kunst mit der Religion steht, ist nirgends inniger, als in der Baukunst; ein neuer Baustyl ging durch die Vermittlung des gottesdienstlichen Bedürfnisses stets aus einer neuen religiösen Weltanschauung hervor. Unsere Zeit aber hat nicht die Aufgabe, eine neue Religion zu schaffen, sondern eine alte in ihre rein geistigen und sittlichen Elemente mit Ausscheidung der durch die Phantasie hinzugegebenen Bestandtheile zu zersetzen. Dieß Streben nach Auflösung aller Illusion wird kein Vernünftiger beklagen, es ist, mit dem Gedanken betrachtet, ein erhabenes Streben, aber für die sinnliche Anschauung ein bildloses und daher der Kunst nicht günstig. Eine Zeit, welche das Leben Jesu kritisch bearbeitet, wo von einem einstimmigen, allen Ständen gemeinsamen Volksglauben keine Spur mehr ist, hat keinen Beruf, einen neuen

Kirchenſtyl zu erfinden. Es iſt möglich, daß eine Zeit kommt, wo der moderne Geiſt, nachdem er den negativen Theil ſeiner Aufgabe vollendet und ſich die poſitive Gewalt unmittelbarer Ueberzeugung gegeben hat, auch einen neuen, derſelben entſprechenden Cultus ſich bilden und für dieſen einen neuen Bauſtyl erfinden wird. Uebrigens iſt an dieſer Stelle eine oben vorgetragene Bemerkung zu ergänzen. Ich ſagte, die Stellung der Architektur in unſerer Zeit unterſcheide ſich dadurch von der Stellung der andern Künſte, daß bei jener nur die Frage aufzuwerfen ſei, in welchem Style die Aufgaben behandelt werden ſollen, die ſie mit allen anderen Zeiten gemein habe, während bei dieſen zuerſt ſich frage, was ſie überhaupt, welche Stoffe ſie im gegenwärtigen Zeitalter als ihre Aufgaben zu betrachten haben. Genauer betrachtet iſt aber jetzt auch für die Architektur eine ähnliche Frage gegeben; denn ſo viel iſt gewiß, daß ſie im Kirchenbau jetzt nichts Neues zu leiſten vermag: der Punkt, auf den ſie gewieſen iſt, iſt die politiſche Baukunſt, und darf ſie hoffen, in unbekannter Zukunft neue Formen für religiöſe Zwecke zu erfinden, ſo werden eben dieſe mit dem politiſchen Leben in einem ganz anderen Zuſammenhange ſtehen, als bisher. Wir werden ſehen, wie den Verfaſſer ſein richtig ahnender Geiſt an einer andern Stelle ebenfalls auf dieſen Punkt führt.

Iſt unſere Zeit von der einen Seite zu abſtract und philoſophiſch, um ſich eines Berufs zur Kunſt rühmen zu können, ſo wird ihr von der andern Seite der entgegengeſetzte Vorwurf der Materialität gemacht. An ſich iſt es nicht ſchwer, den ſcheinbaren Widerſpruch zu löſen. Unſere Wiſſenſchaft und in Uebereinſtimmung mit ihr die populäre Reflexion iſt abſtract nur in dem

Sinne, daß ſie die jenſeitigen Ideale aufzulöſen, die Phantaſiebilder, die ſich zwiſchen die reinen Gedankenbeſtimmungen und zwiſchen die Wirklichkeit, worin dieſe als Geſetze herrſchen, bisher geſchoben haben, aufzulöſen geht. In Wahrheit aber will ſie dadurch den wahren Begriff der Realität der Idee herſtellen, den Geiſt in die Wirklichkeit einführen. Mit dieſem theoretiſchen Streben der modernen Bildung fällt das Bemühen des praktiſchen Verſtandes, die Materie Schritt für Schritt immer vollkommener in den Dienſt der menſchlichen Zwecke zu ziehen, vollkommen zuſammen und iſt in dieſem Sinne betrachtet ſo wenig als ein materielles zu bezeichnen, daß es vielmehr nur die andere Seite deſſelben realiſtiſchen Idealismus iſt, der unſere Zeit bewegt. Allein wir ſtehen hier auf äſthetiſchem Boden und was, den Fortſchritt des Geiſtes im Ganzen genommen, ein großes Schauſpiel iſt, kann auf dieſem Standpunkte ein höchſt niederdrückendes ſein. Die Menge derer, welche unmittelbar in den Maſchinengeiſt unſerer Zeit verſtrickt ſind, darf ſich des Bewußtſeins jenes hohen Sinnes, der ihrem Treiben zu Grunde liegt, keineswegs rühmen, ihr Geiſt iſt zwiſchen Walzen und Rädern ſo proſaiſch geworden, wie das ewig eintönige Sauſen ihrer Maſchinen, und ſie fragen nichts darnach, ob der todte Mechanismus vollends jede lebendige Theilnahme der Individualität von der Hervorbringung der Produkte ausſcheidet, ob das Fabrikweſen die gute alte Sitte ganzer Bevölkerungen, den ehrenfeſten alten Handwerksgeiſt, das gemüthliche Einleben der Seele in den Charakter der Arbeit vollends aufreibt, die kindliche Blüthe phyſiſch und geiſtig mordet, Schaaren liederlicher, rechtloſer Arbeiter und Arbeiterinnen in die Straßen der Städte ergießt, Viele in Armuth ſtürzt, um Wenige zu

bereichern, und ſo den Wohlſtand, die Geſundheit, die Individualität, die Sitte, welche die Bedingung aller Kunſtblüthe iſt, vernichtet. Wo der Sinn für Kunſt Wurzel ſchlagen ſoll, wenn ſein uralter Boden, das Handwerk, auf dieſe Weiſe vor unſern Augen entſeelt wird, mag ein Anderer einſehen. Aber der Fabrikgeiſt zehrt auch alle Formen auf, welche das Auge des Künſtlers von Jugend auf bildend umgeben und für ſein Werk ihm den unentbehrlichen Körper liefern ſollen. Es iſt hier nicht bloß von Dampfſchiffen und Eiſenbahnen die Rede, welche neben dem windbeſeelten Segelſchiff, dem von ſchnaubenden Hengſten gezogenen Wagen künſtleriſch ganz wegfallen, nicht von den Verwüſtungen, welche die wohlfeilen Lappen der Zizze und Kattune in den Volkstrachten angeſtellt haben, nicht von dem tauſendfachen uns überall umgebenden Geräthe, das auf den erſten Anblick dem Auge ſagt, daß es nicht aus der lebendigen Hand, ſondern aus der todten Maſchine kommt, ſondern es iſt von dem mechaniſchen Charakter die Rede, der ſich im weiteſten Sinne allen Formen aufgedrückt hat, von dem Maſchinenlaufe des ganzen Staatsweſens, der dem Individuum den ledernen Charakter des Philiſters aufzwängt, von den falſchen Anſtandsfeſſeln der Geſellſchaft, des Geſpräches, der Dreſſur der Erziehungsanſtalten, dem Zopf- und Kamaſchendienſt des Militärs, der farblos dürftigen, hungrigen Kleidertracht, welche nicht erlaubt, auch nur eine volle Farbe, ein bischen Phantaſie anzubringen, wenn man nicht für einen Narren oder Kunſtreiter gelten will, von der öden Kahlheit unſerer Häuſer und Straßen, der kläglichen Anſtrengung, uns auf unſern gemachten Schulmeiſter-Feſten vergnügt zu ſtellen, dem ſchlaffen, affectirt nachläſſigen Rutſchen, das wir Tanz nennen:

kurz, es ist die Rede von einem Zustande, über den sich jeder, der einen Begriff davon hat, was leben heißt, wie anders die Völker einst athmeten, geradezu erhängen müßte, wenn nicht unsere Zeit tiefere geistige Nahrungsquellen hätte, die dem ernsten Menschen für die verlorene Jugend und Frische des Lebens Ersatz geben. Selbst auf die Thierwelt erstreckt sich diese Ertödtung. Die fortschreitende Cultur vertilgt alles Wild, und damit man auch die Hausthiere nicht mehr in ihrer Freiheit sehe, hat die Landwirthschaft die Stallfütterung eingeführt. Wer die lebensvollen Vergleichungen Homers aus der Thierwelt, wer die herrlichen Stellen im Hiob über den wilden Esel, den Stier u. s. w. mit Sinn gelesen hat, wer da weiß, was eine thierische Staffage in der Landschaft zu bedeuten hat, wird mich verstehen. In welchem ungeheuren Widerspruche demnach alle berechtigten und unberechtigten Interessen der Bildung mit den Interessen der Kunst stehen, wie genau allemal da, wo etwas modernes auftaucht, ein Stück poetischer Lebendigkeit weiter verloren geht und allemal nur da etwas künstlerisch Brauchbares zum Vorschein kommt, wo im Sinne der Bildung vielmehr ein Uebel liegt, in Verletzungen der Polizeigesetze, in Revolutionen, bei Lumpen, Zigeunern, Seiltänzern, diebischen Mausfallenhändlern: darein scheint unser Verfasser die nothwendige Einsicht keineswegs gewonnen zu haben. Er nennt als ein Beispiel materieller (d. h. mechanischer, auf die Beherrschung der Materie gerichteter) Erscheinungen, die doch die größten geistigen Früchte getragen haben, die Buchdruckerkunst. Genau ein richtiges Exempel für jenen Widerspruch. Dieser Mechanismus der Mittheilung, für den geistigen Fortschritt ein unendlicher Hebel, hat in der Welt der ästhetischen

Formen unendliche Zerstörungen angerichtet. Man stelle sich das griechische, das mittelalterliche Volksleben in allen denjenigen seiner Erscheinungen vor, wodurch es der eigenen und der späteren Kunst so reichen Stoff und Nahrung bot, und denke sich dann die Buchdruckerkunst in jene Zustände hinein, so fällt das ganze Bild zusammen. Ist es nicht schöner, wenn der lebendige Mensch das Buch ist, in das ein bestimmter Umkreis von Kenntnissen gebunden ist, als die todte Sammlung schwarzer Lettern? Hätten die Griechen die Tragödien und die Komödien ihrer großen Dichter auswendig gewußt, wenn sie gedruckt gewesen wären? Ist lebendige Rede, Vorlesen von Handschriften, Absingen von Volksliedern im Freien nicht poetischer, als Druckenlassen und Lesen? Hat irgend etwas mehr die Beredsamkeit erstickt, als die Buchdruckerkunst? Können sich noch Sagenkreise wie im Alterthum und Mittelalter bilden, wo Zeitungen gedruckt werden? Gegen alle diese Formen unmittelbarer Lebendigkeit der Mittheilung haben wir das unschätzbare Gut einer blitzschnellen Circulation aller Kenntnisse und Ideen, einer geflügelten Verbreitung des elektrischen Gedankenstoffes durch alle Stände eingetauscht: wir haben rein geistig, auch praktisch, politisch, demokratisch unendlich gewonnen, aber ästhetisch unendlich verloren.

So nennt der Verf. die Reliefcopirmaschinen, Diagraphen, das Daguerrotyp, den Oel- und Farbendruck: lauter Erfindungen, welche keineswegs als Beförderungsmittel der productiven Kunst anzusehen sind, so mannigfach ihr übriger Nutzen sein mag. Das Daguerrotyp z. B. kann dem Künstler kaum auch nur den Vortheil einer ersten, durch freiere Composition und Stylisirung nachher umzugestaltenden Skizze geben; denn Auge und Hand

des wahren Künstlers idealisirt schon im Aufnehmen der ersten Skizze. Ganz übergangen aber hat der Verf. alle jene Sphären des wirklichen Lebens, worin der fortschreitende Mechanismus im engern und weitern Sinne eine poetische Form um die andere aufhebt. Ich will aus tausend Dingen nur noch Eines nennen: sind Kutschen, Kunststraßen, Posten nicht eine treffliche Einrichtung? Aber sind Fußgänger, Reiter auf wildem Wege, Boten nicht poetischer? Und so in allen Sphären; das Bequemere, die größere Förderung des Verkehrs ist allemal das ästhetisch Ungünstigere. Ja ich muß bekennen: wenn ich dieß Alles überblicke, wenn ich erwäge, daß dieses Auflecken aller unmittelbaren Lebendigkeit nur immer mehr zunehmen muß, weil es im Interesse der Bildung ist, wenn ich mich dann erinnere, wie die Kunst, wenn sie irgend fröhlich blühen soll, überall gerade das entgegengesetzte Interesse hat und lauter Formen bedarf, die einem Zustande angehören, wo Behagen und Luxus zwar eine gewisse Stufe erreicht haben, aber noch nicht diejenige, auf welcher das Maschinenhafte die unmittelbare sinnliche Bethätigung der Individualität erspart: dann verzweifle ich völlig an aller Zukunft der Kunst. Der Verf. wird darum nicht gegen mich geltend machen, was er S. 51 sagt: „absurd finde ich das Gerede, daß die Aufklärung die Kunst erstücke.“ Es ist etwas Anderes, die Aufklärung beklagen, weil sie die Kunst erstickt, etwas Anderes, die Kunst beklagen, weil sie von der Aufklärung erstickt wird, und ich thue nur das Letztere. Kann er mich widerlegen, um so besser; es ist Niemand lieber, als mir.

Hallmann ist, wie wir sahen, frisch und jugendlich genug, einzusehen, daß die Kunst ihre Motive nur aus der Gegenwart

nehmen kann. Es versteht sich, daß dieß nicht rein buchstäblich zu nehmen ist; das Dargestellte kann und muß vergangen sein, aber es soll in lebendiger Erinnerung stehen und als eine substantielle Macht im Bewußtsein der Zeit leben. Darin läge nun etwa eine Auskunft, der eben ausgesprochenen Verzweiflung zu entgehen; der Künstler würde eine Scene aus der Vergangenheit wählen, welche ein wesentliches Interesse für die Bewegungen der Gegenwart hätte, und genösse so den doppelten Vortheil, den inneren Gehalt aus der geistigen Welt derjenigen, für die er darstellt, die Formen aber aus der Vergangenheit zu nehmen. Allein es ist auch dieß keine wahre Auskunft. Die malerischen Formen muß der Künstler auch aus der Gegenwart nehmen können; so lange er jedes erträgliche Stück Kleid aus alten Rüstkammern, Trödelbuden, bei entlegenen Völkern zusammensuchen muß, befindet sich der Maler (und im Grunde auch der Dichter) in demselben Falle wie der Bildhauer, dessen Kunst nie wieder eine andere Stelle einnehmen kann, als die einer mäßigen Reproduktion der griechischen Plastik, weil er nicht bloß das Nackte nur an bezahlten Modellen und steifen akademischen Akten sieht, sondern die Art der Verhüllung, Haltung, Geberde, Bewegung, wie sie ihn überall umgibt, durchaus unplastisch ist. Die Kunst hat keine Lebenssäfte mehr, wenn sie ihre Studien nicht mehr in der Wirklichkeit machen kann.

Nachdem nun H. von seinem Standpunkte aus die Verkehrtheit gewisser neuerer Unternehmungen, wie des Gedankens, einen Kaiserstuhl bei Rense zu erbauen, dem Arminius auf dem Teutoburger Walde ein Standbild zu errichten — die lächerliche Thorheit einer abstracten Begeisterung — gebührend aufgewiesen hat,

führt er einige Beispiele von zeitgemäßen Aufgaben an, und hier ist es, wo wir am weitesten von ihm abweichen müssen, die wir ihm die Forderung eines geschichtlichen, dem Interesse der Zeit entgegenkommenden Stoffes zwar einräumen, aber die Formen der Gegenwart für völlig unbrauchbar erklären müssen. Scenen aus dem siebenjährigen Kriege, die er empfiehlt, kann man sich noch gefallen lassen, da die Zopfzeit immer noch ungleich malerischer ist, als die neueste; freilich können moderne Schlachtbilder, so bedeutend sie geschichtlich auch sein mögen, wegen der allem im engeren Sinne Heroischen entfremdeten Formen der modernen Kriegführung nur auf den Rang von Genre-Bildern Anspruch machen. Aber meinen Augen traute ich kaum, als ich las, daß die Huldigungsscene in Berlin als ein würdiger, wahrhaft zeitgemäßer Gegenstand für den Maler anzusehen sei. So mag sich denn, wenn man diese Masse erhabener Fräcke und preußischer Hüte auf der Leinwand vereinigt sehen wird, der „beseligende" Glaube an den König von Preußen an der Erinnerung jener großen Stunde entzücken, der „Stunde, wo Begeisterung die Herzen erfüllte, als der König unter der wogenden Masse seines treuen und liebenden Volkes aufstand und herrliche Worte sprach, Worte, die Bürge waren einer strahlenden Zukunft, als der König die Hand erhob zum Schwur und von allen Lippen unter dem Donner des Geschützes „Nun danket alle Gott" ertönte."

Der zweite dieser Aufsätze handelt „Ueber Kunststudium als die Quelle der Kunstleistungen, vornehmlich über das Studium der Architektur von künstlerischem Standpunkte." Die trefflichen Bemerkungen, welche der Verf. hier über die jetzige Erziehung des Künstlers, insbesondere des Baukünstlers, vorbringt, sind

mit allgemeinen Gedanken durchflochten, welche theilweise das Wahre in der Mitte treffen, theilweise aber an der Unklarheit und Confusion leiden, mit welcher unser Verf. kämpft. So spricht er gleich zum Eingang den seltsamen Satz aus, die Presse in Kunstsachen müsse künftig in die Hände der Künstler kommen, denn die Kunst habe deßwegen hauptsächlich durch die Presse gelitten, weil die Kunstkritik bis jetzt hauptsächlich in den Händen wissenschaftlicher Männer gewesen sei. „Schreibt ein Gelehrter über Kunst, so schreien oder lachen die Künstler, schreibt ein Künstler über Kunstsachen, so schreien die Gelehrten und wenn sie auch nicht gerade über die Ansichten der Künstler, so lachen sie doch häufig über stylistische Unvollkommenheiten.“ Dann sucht er dieß ewige Mißverstehen der Gelehrten und Künstler untereinander daraus zu erklären, „daß eine wissenschaftliche Auffassung künstlerischer Gegenstände dem eigentlich schaffenden Principe der Kunst zuwider ist, weil sie, wie unzählige Beispiele der neueren Kunst beweisen, dadurch durchaus collectiv statt productiv wird und geworden ist.“ Collectiv soll wohl abstract heißen; der Ausdruck scheint aber nicht umsonst gewählt, denn S. 39 heißt das Wissen etwas Zusammengelesenes, in sich Uneiniges, im Gegensatz gegen das Gefühl als etwas Ursprüngliches und Einfaches. Es fehlt nur noch, daß dem Gefühle geradezu das Prädikat der Allgemeinheit, dem Wissen das der Einzelheit zuerkannt und so das Verhältniß dieser beiden geistigen Formen geradezu umgekehrt wäre. Was aber der Verf. eigentlich sagen wollte und sollte, ist dieß. Es ist freilich ein Mißstand, daß zwei Kräfte, welche ein Schriftsteller über Kunst in sich vereinigen sollte, der Natur der Sache nach nicht vereinigt sein können: die Einsicht

in den inneren Entwickelungsgang der Kunstgeschichte im Großen und in die Aufgabe der Gegenwart, der philosophische Begriff des Wesens der einzelnen Künste, die Fähigkeit, die Idee eines gegebenen Kunstwerks in klare Worte zu fassen, und der Takt des Blickes, das volle Verständniß aller künstlerischen Formen, aller Feinheiten der Ausführung, wie es die Erfahrung des ausübenden Künstlers mit sich führt. Weil aber diese Gaben, der Beschränktheit menschlicher Dinge gemäß, an verschiedene Personen vertheilt bleiben *), so ist darum keineswegs zu wünschen, daß die Kunstkritik in die Hände der Künstler übergehe. Die Gelehrten lachen nicht etwa nur über stylistische Unvollkommenheiten schriftstellernder Künstler, wie dieß unserem Verf. das böse Gewissen eingibt, sondern sie durchschauen die völlige Unsicherheit des Urtheils, in welche der Künstler verfällt, der sich aus der Sphäre der frischen Unmittelbarkeit in das Feld der Theorie, wo nur ein philosophisch gebildetes Denken den Weg findet, hinüberbegibt. Niemals war diese Unsicherheit größer, als in jetziger Zeit, wo dem Künstler nicht mehr eine traditionell ausgebildete Typenwelt seine Stoffe ein für allemal an die Hand gibt und er in dem Chaos von wählbaren Stoffen und verworrenen Urtheilen den Wald vor Bäumen nicht sieht; eben darum ist die Erscheinung eines Künstlers von so gesunden allgemeinen Ansichten über das, was unserer Kunst im Großen Noth thut, wie Hallmann, eine Perle. Die wahre Bestimmung des Künstlers ist aber, getragen von einem großen Instinkte der Zeit und des Volkes, ohne Be-

*) Es gibt übrigens Ausnahmen, ich erinnere nur an Hotho, der das frischeste Auge mit dem tiefen Denken des Kunstphilosophen verbindet.

wußtſein über die letzten Gründe und den reinen Ideengehalt ſeines Werkes hervorzubringen, was ihm die ſchaffende Phantaſie eingibt. Das Uebel unſerer Zeit iſt eben, daß ein ſolcher Inſtinct nicht waltet. Unſere Künſtler haben das ſchöne Dunkel der Unbefangenheit geopfert, aber dafür nicht das reine Licht des Denkens erobert, ſondern ſtraucheln in der Mitte zwiſchen Tag und Nacht. Was ſie von Reflexion aufgenommen haben, reicht gerade hin, ihre Naivität zu zerſtören, und die Reſte von dieſer, die ſie in jene hinübertragen, reichen gerade hin, ihnen die Conſequenz des Denkens unmöglich zu machen. Daher müſſen ſie es ſich gefallen laſſen, daß ihnen der Philoſoph ſagt, was die Zeit von ihnen fordert, der Philoſoph, dem ſie doch an Einſicht in das Praktiſche der Kunſt, an Gefühl einzelner Schönheiten unendlich überlegen ſind. Dieſer Uebelſtand könnte ſich aber nur noch in's Unermeßliche verſchlimmern, wenn die Kritik vollends in die Hände der Künſtler übergehen ſollte; dann würde ihnen die Gewohnheit der Reflexion vollends jede Friſche der Conception verzehren und „Unternehmungen voll Mark und Nachdruck“ — wenn anders ſoche zu hoffen ſind — „die Bläſſe des Gedankens ankränkeln.“ Der Künſtler ſoll als Werkzeug der geſchichtlichen Entwicklung inmitten derſelben ſtehen, der Philoſoph ſie überblicken; beides iſt nicht für beide. Warum nun aber unſer Verf. auf das Wiſſen ſo gar ſchlecht zu ſprechen iſt, dieß kommt von dem großen Mißverſtändniſſe her, daß er meint, der Philoſoph wolle dem einzelnen Künſtler im einzelnen Falle vorſchreiben, was er zu machen habe, und ſich anmaßen, was nur Sache der ſchaffenden Phantaſie iſt. Deßwegen ſagt er, die Wiſſenſchaft ſei collectiv ſtatt productiv. Das Wahre davon iſt dieß: die Kunſt iſt unmittelbar productiv, die

Wiſſenſchaft ſteigt durch die Momente der verſtändigen Vermittlung, deren eines das collective, d. h. die Zuſammenfaſſung des Beſonderen unter das Allgemeine iſt, zur Idee auf, welche aber das Productivſte von Allem iſt, was es geben kann, indem ſie die Production der Künſtlers ſelbſt, die ihm ein Geheimniß iſt, durchſchaut und ihm in die Werkſtätte ſeines Schaffens ſieht. Dieß iſt freilich eine andere Art von Productivität, als die unmittelbare, der Natur verwandte des Künſtlers; wenn daher in jetziger Zeit die Wiſſenſchaft ſo frei iſt, den Künſtlern zu ſagen: das iſt euer Weg, da müßt ihr hinaus! ſo maßt ſie ſich keineswegs an, ihnen im Einzelnen zu ſagen, was und wie ſie ſchaffen ſollen, ſondern zu dem einzelnen Schaffen verhält ſie ſich allerdings ſo, daß ſie das Vorhandene vergleicht, unter gemeinſchaftliche Merkmale ſubſumirt und daraus die Richtung der Zeit, der Provinz u. ſ. w. abſtrahirt. Abſtrahirt ſie aber daraus eben dieß, daß dieſe Richtung keine zeitgemäße iſt, ſo ruft ſie billig den Künſtlern zu: ihr ſollt keine Wolkengebäude mehr, ſondern Geſchichte malen! u. ſ. w. Die Künſtler dürfen ſich darüber um ſo weniger beſchweren, weil ſie ſich ſelbſt auf das Feld begeben, worauf ihnen die Kritik überlegen iſt, weil ſie ſelbſt Dogmen aufſtellen über das, was darzuſtellen ſei, thörichte Commentare zu ihren Triumphen der Religion in den Künſten ſchreiben u. dergl. Hallmann ſagt ſelbſt im grellen Widerſpruche mit der behaupteten Untrüglichkeit des Gefühls, daſſelbe müſſe durch das Wiſſen berichtigt und gelenkt werden. Wer iſt denn der Blinde, der Führer oder der, der ihn braucht? Das Gefühl iſt gut und hat ſein volles Recht in der Kunſt, aber es kann irren und hat in ſich nicht den Maaßſtab, ſeinen Irrthum zu entdecken.

Was nun den Verf. in dieſe Mißverſtändniſſe verwickelt, ſind die Anſichten über Erziehung des Künſtlers, die er auszuſprechen im Sinne hat und die ihm in den vorangeſchickten allgemeinen Bemerkungen verwirrend vorſchweben. Er will nämlich zeigen, daß die Erziehung des Künſtlers eine lebendig praktiſche, nicht eine ſchulmäßig wiſſenſchaftliche ſein ſoll, daher meint er, er müſſe zum Voraus die Wiſſenſchaft überhaupt gegen das Gefühl herunterſetzen, und vergißt ſowohl, daß er die höhere Wiſſenſchaft, von welcher die Kunſtphiloſophie ein Zweig iſt, mit den Schulwiſſenſchaften, welche in Kunſt-Akademien getrieben werden, nicht verwechſeln ſollte, als auch, daß Niemand beſſer als der Kunſtphiloſoph einſieht, wie durch Schulzwang keine Künſtler gebildet werden können.

Andere Bemerkungen allgemeiner Art, die er vorbringt, ſind dagegen um ſo treffender. So berichtigt er die verkehrte Vorſtellung von dem ſogenannten künſtleriſchen Ideale, als ob der Künſtler einen Gedanken ſpinnen und dann die Form dafür ſuchen ſolle, und ſagt ganz muſterhaft: „was bei dem Gelehrten das Denken, iſt bei dem Künſtler das Phantaſiren im beſſeren Sinne; denn der eigentliche Künſtler denkt, in ſofern es die Kunſt betrifft, ſtets in Formen, weil eben die Formen ſeine Ausdrucksweiſe ſind.“ Was nun den Gegenſtand ſelbſt anbelangt, dem dieſe Abhandlung gilt, ſo führt er aus, wie der Schulzwang der Akademieen, wo Alle über Einen Kamm geſchoren werden, im ewigen Copiren, in der Hetze der Examina die künſtleriſche Individualität erdrücken muß und nur phantaſieloſe Beamtenkünſtler ziehen kann. Insbeſondere ſpricht er von der Bildung der Architekten, tadelt die Einrichtungen der Berliner

Bau-Akademie und verlangt statt des Mechanismus solcher Anstalten, daß der Künstler unter der unmittelbaren Aufsicht eines erfahrenen Meisters heranwachse, wo der Lehre stets die Anschauung zu Hülfe komme, mit der Theorie die Praxis zusammenfalle und insbesondere das ungleiche, getrennte Fortschreiten in den einzelnen Zweigen, wie dieß ein Hauptübel in der Eintheilung des akademischen Curses sei, nicht stattfinden könne. Ich kann dieß hier nicht im Einzelnen verfolgen, sondern nur aussprechen, daß hier ein Punkt erörtert wird, der für die Erkenntniß der Gebrechen der modernen Kunst von der größten Wichtigkeit und gewiß werth ist, gründlich in's Auge gefaßt zu werden, wo denn die Aufgabe wäre, die Schule, wie sie in allen Zeitaltern hoher Kunstblüthe beschaffen war, mit der modernen akademischen Erziehung zu vergleichen und sich zu überzeugen, wie auch hier der Geist des Mechanismus an die Stelle der individuellen Thätigkeit und Einwirkung getreten ist.

Insbesondere dürfte sich jede Regierung empfohlen sein lassen, was Hallmann über die Zweckmäßigkeit einer Trennung des Stadt- und Prachtbaues von dem obligaten Staatsbaudienste und der Eröffnung von Concursen bei architektonischen Kunstwerken sagt; würden die bedeutenderen Bauten nicht mehr verrosteten, in der Beschneidung der Pläne durch die Ministerien versauerten Bau-Beamten, sondern durch Concurs dem Talente überlassen, so hätten wir nicht überall den Anblick der meskinen Kästen und Schachteln, welche öffentliche Gebäude vorstellen sollen.

Zwischen diese Ausführung schieben sich wieder einzelne Gedanken ein, worin die das ganze Schriftchen belebende Idee einer Kunst, welche das Mark der Wirklichkeit in sich aufnimmt, auf's

Erfreulichſte hervortritt, wiewohl ſie mit manchem Unrichtigen verwoben ſind. So faßt der Verfaſſer S. 40 den religiöſen Glauben in dem veralteten Sinne der ſubjectiven Aufklärung als ein bloß individuelles Gefühl, ſetzt aber dann ſehr ſchön hinzu: „Die Welt, die immer ſo ungläubig verſchrieene, iſt ſo gläubig, ja vielleicht gläubiger, als je, ſie iſt göttlicher geworden, indem ſie menſchlicher geworden iſt.“ Ferner deckt er einen Punkt auf, an welchem die Unlebendigkeit der jetzigen Kunſt auf's Neue einleuchtet und welcher doch in unſerer Zeit von den Meiſten überſehen wird. Er ſichert der Baukunſt ihre wahre Beſtimmung, die Mutter der anderen Künſte zu ſein, er beklagt ihre jetzige Iſolirung und Zuſammenhangsloſigkeit, eine Folge der einſeitigen Ausbildung unſerer Künſtler. Wenn ſonſt zum lebendigen Dienſte der Gegenwart, zum Genuß und zur Erhebung des Volks die Architektur mit dem Schmucke der anderen Künſte ſich verband, ſo iſt jetzt die höchſte Verbindung, die wir kennen, die Herſtellung eines Gebäudes, worin Gemälde und Statuen, herausgenommen aus der geſchichtlichen Umgebung, der ſie angehörten, wie in der Kapſel des Botanikers die abgerupfte Blume, geſammelt werden. Die Gallerien, die Muſeen ſind ebenſo nothwendige, verdienſtliche, als entmuthigende Erſcheinungen unſerer Zeit, ein vollſtändiger Beweis, daß wir nicht Schöpfer, ſondern Sammler ſind, „geiſtige Kirchhöfe, Mumienkäſten, deren Prieſter Todtengräber ſind.“ „Der einzige Tempel der Kunſt iſt das Leben und ſeine Prieſter ſind Künſtler! Darum laßt uns unſern edlen Beruf nicht verkennen, arbeiten wir nicht für unſeren Mumienkaſten, arbeiten wir zur Verſchönerung unſeres Heiligthums, zur Verherrlichung des Lebens!“

In aller Kürze übergehe ich die dritte Abhandlung: „Ueber den Bau protestantischer Kirchen, insbesondere über den Bau eines Domes für Berlin.“ Ich muß nämlich vor Allem gestehen, daß ich in dem Bau eines Domes zu Berlin keineswegs das welthistorische Ereigniß, die Aussicht auf ein großes protestantisches Gegenstück zur Peterskirche finden kann, wie der Verfasser; ja, als einen solchen Ketzer muß ich mich bekennen, daß ich dieses Ereigniß für sehr gleichgültig halte und für eben so gleichgültig, ob der Plan, den H. vorlegt, als gelungen anzusehen ist oder nicht. Unsere Kirche hat eingesehen, daß sie in dem Sinne, wie die katholische, nimmermehr Kirche sein kann, und es ist im Geringsten von keiner Wichtigkeit, ob für einen Cultus, dessen dogmatischen Grundlagen die Mehrzahl der Gebildeten sich ebenso entfremdet hat, wie einst die Reformation der katholischen Kirche, etwas mehr oder minder Gelungenes gebaut wird. Ist etwas an dem vom Verfasser mitgetheilten Entwurfe, worin ein Keim der Zukunft liegt, so ist es der Gedanke, einen Raum der Kirche den Monumenten großer vaterländischer Männer zu bestimmen, wie die Westmünster-Abtei. Uebrigens wendet H. den Rundbogenstyl an, den er organisch fortzubilden sucht, und sollen wir einmal unselbstständig unter den dageweſenen Stylen wählen, so mag dieser vielleicht der empfehlenswertheste sein. Allein dieß sind Fragen der unfruchtbarsten Art: ein Styl bildet sich nicht durch Absicht und Reflexion Einzelner, sondern durch einen leitenden Instinkt der Zeit; dieß weiß Niemand besser, als gerade unser Verfasser, wie er es S. 50 in der trefflichen Bemerkung zeigt: „Styl im weiteren Sinne ist nichts Anderes, als das in Formen verkörperte Empfindungsvermögen einer bestimmten Zeit; es kann

daher auch nur periodenweiſe von einem Style die Rede ſein, d. h. ſobald man im Stande iſt, eine Vergangenheit als ſolche zu überſehen, ſo ſtellt ſich eine gewiſſe, durch den Geiſt der Zeit herbeigeführte, Aehnlichkeit in den individuellen Ausdrucksweiſen der Künſtler heraus und unſere Anſchauung von einem beſtimmten Standpunkte macht uns dieß im Einzelnen eigenthümlich Hervorgebildete als ein im Ganzen Zuſammenhängendes erkennen. Aus dieſer Erklärung, welche nur allein die richtige ſein kann, weil ſie auf die Entſtehung der Formenwelt überhaupt baſirt iſt, geht hervor, daß es eben ſo thöricht ſei, in einem Style, der vielleicht Jahrtauſende vor (ſoll heißen: hinter) uns liegt, als in einem Style zu bauen, den wir als einen neuen erfunden haben wollen; denn ſo wenig es dem Menſchen möglich iſt, mit ſeinen Augen ſich auf den Hinterkopf zu ſehen, ſo wenig er in einem Blicke ſein ganzes Ich zuſammenfaſſen kann, ſo abſurd iſt das Gerede von der plötzlichen Erfindung eines Styles.“

In ungleich erſprießlichere und energiſchere Erwägungen, als die über neue Kirchen, hat den Verfaſſer der Entwurf zu einem weltlichen, einem Staatsverwaltungs-Gebäude für Berlin hineingezogen, womit er ſich in der vierten Abhandlung beſchäftigt. Hier iſt er im rechten Zuge, hier weiß er, was die Zeit braucht, und zum erſtenmale dringt aus dem lauten Jubel der Selbſttäuſchung und der Affectation eine wahre deutſche Stimme der Verwerfung gegen zwei ſo verzwickte Unternehmungen, wie die Walhalla und der Ausbau des Kölner Doms, hervor. Die erſtere iſt jetzt fertig, laſſen wir ſie ſanft ruhen in dem Tode, zu dem ſie geboren iſt, mag in dem griechiſchen Tempel an der Donau die Heilige X. Y. Z. neben Diebitſch Sabalkansky ruhig den Traum

der Unsterblichkeit träumen! Der Dombau aber ist eben im Werke, und da ist es noch der Mühe werth, zu reden, damit die Nachkommen wenigstens sehen, daß unter tausend Nüchternen, welche sich in die Begeisterung für das Abgestorbene hineinarbeiten, wenigstens einige Begeisterte waren, die das Werdende, das Jugendliche wollten. Der Hauptgrund des kräftigen Abscheu's, den unser Verfasser gegen dieß Unternehmen ausspricht, ist der gerechte Schmerz des Künstlers, der unendliche Kräfte für ein Werk verschwenden sieht, wo nichts zu schaffen, sondern nur ein 600 Jahre alter Plan auszuführen ist. Ich kann nicht umhin, eine Probe der naiven Kraft zu geben, zu welcher, aus der vielen stylistischen Noth, in der sie sich abquält, hier die Sprache des Verfassers sich erhebt. „Nun denn, ihr deutsche Künstlerjugend, köstliche Pfänder der Liebe und Weisheit eurer Lehrer und Erzieher, die ihr wohl exercirt seid, nicht nur in der Kunst, sondern auch vor Allem in der Kunst, auf allerhöchstes Verlangen mit patentirten Zündhölzchen Begeisterung für beliebige Kunstepochen in euch anzufachen und nach Gutdünken zu vertuschen, wohlan denn! heraus mit der Begeisterung für das Werk, was das einige Deutschland als Symbol seines geistigen Zustandes schaffen will! Gehet hin und werdet zu Steinträgern am Kölner Dombau, es braucht nur Hände, nur menschlichen Mechanismus, die Idee ist ja schon seit 600 Jahren fertig, überdem ist das Steintragen ein herrliches Mittel zur christlichen Demuth! — — Ihr Architekten, werdet Steinklopfer, und wenn euch die Richtung der Zeit noch etwas Saft gelassen, so laßt euch zu Mörtel zerstampfen, oder meiselt und klopft so lange fort für die erhabene Idee, bis euer bischen eignes Leben erloschen ist und ihr erstarrt

und verſteinert, gleich ſo mancher verzerrten Fratze des Mittelalters, als Verzierung in die Mauer des Doms eingelaſſen werden könnt! . . . . . Ihr größten Hebel des Fortſchritts, Alterthumsforſcher und Recenſenten, wenn ihr den Rieſenbau durch unaufhörliches journaliſtiſches Spektakeln*) und Schreien endlich bis zum Dache gebracht, ſo laßt euch als Dachtraufen einmauern, ihr werdet darin zur Ehre der großen Idee euren eigentlichen angeborenen Beruf erkennen! Euer ſtets offener Mund, euer oft ſo hohles Innere und leerer Bauch wird euch vortrefflich als Rinnſteine qualificiren! Es gilt ja gleich, ob das Waſſer dieſes oder jenes Jahrhunderts durch euch hindurchläuft, ihr ſpukt es hinunter auf die dumme Welt und beruft euch auf den Einfluß vom Himmel und daß ein Naturgeſetz euch dazu zwingt!“ u. ſ. w.

Wenn H. als Künſtler billig vor Allem die künſtleriſchen Kräfte beklagt, welche hier zu unfreiem Handlangerwerke verſchwendet werden, ſo müſſen wir ebenſoſehr auch die ungeheuern materiellen Kräfte bedauern, welche darauf gehen, um etwas Abgeſtorbenes zu vollenden. Wo aus der Fülle des Wohlſeins in einem Volke von ſelbſt die Blume der Kunſt hervorſpringt, da iſt kein Aufwand zu groß, um ſich in glänzenden Werken das Bild der eigenen Herrlichkeit gegenüberzuſtellen; die Summen, welche die Athener nach den Perſerkriegen für ihre hohen Tempel und majeſtätiſchen Götterbilder zur Feier der eigenen Größe beſtimmten, waren ungeheuer; aber jeder Kreuzer, den wir für galvaniſche Belebung eines Kunſtleichnams ausgeben, wäre beſſer zu Suppen für die Armen verwendet. Ein Leichnam aber iſt es,

*) Der Verfaſſer ſchreibt: Specktakeln.

wovon wir reden. Hätte der gothiſche Styl noch Lebenskraft gehabt, ſo wäre der Dom, der jetzt als ſprechender Zeuge eines während ſeines Baues erloſchenen Geiſtes daſteht, nicht unvollendet geblieben. Der Geiſt, aus dem dieſer Styl und dieſes Muſterwerk dieſes Styls kam, war erloſchen, und wir wollen ohne den Geiſt, ja aus einem andern Geiſte fortſetzen, was nur als Frucht jenes Geiſtes einen Sinn hat? Wir gießen mit unermeßlichen Opfern die wurzelloſe Pflanze? „Menſchen, die ſolchen Richtungen folgen, *ſterben* ihr ganzes Leben, während die, ſo der Gegenwart und der Zukunft zugewandt ſind, es doch wenigſtens leben.“ S. 86.

Dieß hat noch eine weitere, ſehr ernſte Seite. Man hat ſich für den Kölner Dombau zunächſt aus äſthetiſchen Gründen begeiſtert; man beklagt, daß der Prachtbau, der das vollkommenſte Muſter eines herrlichen Styls zu werden beſtimmt war, unterbrochen worden iſt, und ſchwärmt für die Herſtellung eines vollkommenen Modells der gothiſchen Architektur. Mit dem Zwecke eines bloßen Modells ſtehen aber die unüberſehlichen Koſten eines ſolchen Unternehmens in einem doppelten Mißverhältniſſe und man kann dieſen abſtract äſthetiſchen Standpunkt höchſtens dem Künſtler vom Fach, und auch dieſem nur, ſofern er den weſentlichen Zuſammenhang der Kunſt mit dem Leben vergißt, nachſehen. Die Hauptſache jedoch iſt dieſe: der Kölner Dom iſt kein bloßes Modell, er iſt ein Gebäude, das für einen ſehr beſtimmten Gebrauch beſtimmt iſt und beſtimmt bleibt: für den katholiſchen Cultus. Die Weltanſchauung, aus welcher dieſer Cultus und ſein Bauſtyl hervorging, iſt allerdings factiſch nicht untergegangen, aber der Saft iſt ihr verdorrt, den ſie bedurfte, um einen ſo herrlichen Baum höher zu treiben; ausgeſchieden

ſind ihre Säfte und haben längſt andere, geiſtigere Blumen als dieſe ſteinernen, getrieben. Mit der Spannung der Polemik gegen dieſe Früchte eines neuen Geiſtes friſtet ſie ſelbſt ein markloſes, ſeit Jahrhunderten überflügeltes Leben. Deutſchland ſoll alſo mit ungeheuern Opfern ein Haus des Cultus bauen für die Kirche, aus deren geiſtzwingenden Banden es ſich mit Gut und Blut, mit dem Opfer ſeines Wohlſtands in einer dreißigjährigen Marterzeit befreit hat, ſoll es für eine Bevölkerung bauen, wo der Fanatismus der Prieſter entbrannter als irgendwo noch heute den heiligen Pfeiler des Völkerlebens, die Ehe, durch Verſtörung der Gewiſſen erſchüttert und ſo in den Eingeweiden des eigenen Volkes wühlt.

Dieß führt uns auf einen andern Geſichtspunkt, unter welchen man dieß Unternehmen zu ſtellen geſucht hat. Der Kölner Dom ſoll ein Symbol der deutſchen Einheit ſein. Hören wir hierüber unſern Verf.: „Wohl uns, wenn Deutſchland das Bedürfniß fühlt, einig zu ſein, aber laßt, wenn wir Bedürfniß zu gemeinſamen Schöpfungen fühlen, auch dieſe dem Gefühle analog und es verkörpernd ſein. Warum denn mit ſolch' edlem Triebe Maskerade ſpielen? Was ſoll überhaupt der Symboldienſt bei einem Volke, welches Gottlob ſo weit mündig, daß es die Idee ſelbſt zu begreifen im Stande iſt! Das Symbol ſoll nur zur Erkenntniß der Idee führen, iſt ſie aber als ſolche erkannt, ſo iſt das Symbol an ſich gar nichts mehr nütze, und will man eine Idee durch Thaten verwirklichen oder in's Leben treten laſſen, ſo ſollen es bei Gott keine ſymboliſchen Thaten und Werke ſein, ſondern ſolche, die das wahre Leben des Menſchen bereichern und ihm nützlich ſind.“ „Wenn man eine Kirche, die zur Ehre Gottes

erbaut wurde, jetzt zum Heumagazin benützt, ſo iſt es im Grunde nicht ſchlimmer, als wenn man den Kölner Dom als Symbol deutſcher Einheit erbaut, da man ſich überzeugt hat, daß man es aus Liebe zu Gott nicht mehr im Stande iſt. Der ganze Unterſchied beſteht darin, daß die Kirche mit materiellen, der Dom aber mit geiſtigen Stoffen vollgeſtopft iſt, die beide nicht hineingehören.“ Es iſt aber nicht nur eine verkünſtelte Reflexion, eine katholiſche Kirche unter den Geſichtspunkt eines Nationalſymbols bringen zu wollen, ſondern es iſt auch eine verkehrte. Die Bekenner der Confeſſion, für welche dieſe Kirche vollendet werden ſoll, ſind, wenn man der Sache auf den Grund geht und die längſt bedeutungslos gewordene ſcholaſtiſche Unterſcheidung zwiſchen Geiſtlichem und Weltlichem fallen läßt, eigentlich Unterthanen eines fremden und zwar des römiſchen Staats. Wer über meine Seele gebietet, der gebietet auch über meinen Leib. Der moderne Staat aber, der ſich weſentlich auf Grundlagen gebaut hat, welche im weiteren Sinne ächt proteſtantiſch ſind, fordert, daß ſeine Bürger ungetheilt, mit Leib und Seele, ſeinem vernünftigen Organismus angehören. Daß zwiſchen der römiſchen Kirche und einem ſolchen Staate, weil jene dieſen als ein Rechtsſubjekt im Grunde gar nicht anerkennt, eigentlich auch keine Verträge geſchloſſen werden können, hat in neuerer Zeit mehr als Ein Fall deutlich genug gezeigt. Man kann dieſen Riß durch palliative Nachgiebigkeit für einige Friſt wieder zuheilen, aber bälder kann von einer Einheit Deutſchlands und auch nur Eines deutſchen Staates gar nicht die Rede ſein, als bis — nebſt einigem Anderen — der Gegenſatz der Confeſſionen verſchwunden ſein wird. Dieß ſetzt freilich auch weſentliche Veränderungen der

proteſtantiſchen Kirche voraus, weswegen ich auch ausgeſprochen habe, daß die kirchliche proteſtantiſche Architektur unmöglich eine künſtleriſche Frucht entfalten könne.

Hier kehren wir noch einmal zu unſerem Verf. zurück und finden ihn auf einem Wege, der ungleich richtiger und conſequenter iſt, als der Berlinertraum von einem welthiſtoriſchen Berliner Dom. „Es geht aus den Ereigniſſen und Thaten der letzten drei Jahrhunderte nach der Reformation deutlich genug das Streben hervor, ſich, ſelbſt in religiöſer Hinſicht, mit der Erde und unſerem irdiſchen Daſein wieder auszuſöhnen und auf einem Boden wieder heimiſch zu werden, den Aberglaube, Schwärmerei und Mißverſtehen des Chriſtenthums uns als eine Wüſte erſcheinen machen wollte. Die ganzen Beſtrebungen des Mittelalters galten dem Himmel, dem himmliſchen Reiche wurde das Irdiſche geopfert, bis das nackt hervortretende Streben der Kirche ſelbſt nach irdiſchem Beſitz und Macht den Völkern über den Werth deſſelben die Augen öffnete. Seit der Reformation erſcheint daher das ſonſt in Religion und Kunſt für profan Gehaltene fortwährend mit dem Heiligen durcheinandergemiſcht, das Religiöſe fängt an in das Profane überzugehen und die humane Bildung unſerer Zeit iſt im höheren Sinne am Ende nichts Anderes, als ein praktiſch gewordenes oder werdendes Chriſtenthum. „„Wir wollen Bürger werden auf dem Boden, den unſere Väter fallend ſich erobert.““ Die Anſicht, daß wir beſtimmt ſeien, uns hier auf Erden für den Himmel zu opfern, ging allmälig in den Glauben über, daß ein gottwohlgefälliger Wandel hier auf Erden darin beſtehe und beſtehen müſſe, uns für das Geſammtwohl unſerer Mitmenſchen thätig und hilfreich zu erweiſen und das, was wir

uns an geiſtigen und materiellen Gütern erwerben, nicht gleichſam in die Schatzkammer des Himmels zu tragen, ſondern es vor Allen hier auf Erden auszugeben und zwar nach den Geſetzen und Sitten, wie ſie die menſchliche Weisheit zu bilden im Stande war. ..... Wenn alſo die Beſtrebungen der meiſten Völker ſich dem Staate immer mehr zuwenden und man glaubt, daß die Kirche oder der religiöſe Sinn dadurch einbüße, ſo ſcheint es mir im Gegentheil ein Gewinn zu ſein, wenn man den Staat als die höchſt mögliche irdiſche Form religiöſer Ideen auszubilden ſich beſtrebt, ihn alſo als eine praktiſch gewordene Religion betrachtet, und dann möchte es allerdings eine Zeit geben können, wo Staat und Kirche ganz und gar Eins würden. ..... Wenn wir nun betrachten, inwieferne die Kunſt von jeher bemüht geweſen, das, was dem Menſchen das Höchſte war, ſeine Religion und ſeinen Glauben zu verherrlichen, wenn wir durch die Richtung der Zeit bemerkt haben, daß die Kunſt ſich mehr und mehr mit Gegenſtänden des praktiſchen Lebens befaßte, weil nach unſerer Anſicht überhaupt die Religion ſelbſt mehr praktiſch wurde, ſo werden wir wenigſtens zugeben müſſen, daß, wenn die Kunſt möglich bleiben ſoll, d. h. wenn die Kunſt ihre Wirkung und ihren Zweck nicht aus den Augen verlieren ſoll, ſie auch *dabei* wieder bedeutend auftreten muß, was ſelbſt in der Zeit als das Bedeutendſte hervortritt, und dieſes iſt der *Staat und ſeine Verwaltung.*"

Hier ſind wir mit unſerem Verf. auf dem Punkte angekommen, wo alle Abweichung zwiſchen uns verſchwunden iſt und drücken ihm als einem geiſtig Befreundeten die Hand, indem wir die nähere Prüfung des von ihm mitgetheilten Plans für ein Staatsverwaltungsgebäude den Sachverſtändigen überlaſſen.

III.

Zur Poesie.

1. Zur Kritik früherer Poesie.

Die Litteratur über Goethes Faust.

(Hallische Jahrb. für deutsche Wissenschaft u. Kunst, Jahrg. 1839. Nr. 9 ff.

Goethes Faust ist dunkel. Ein Beweis davon sind die vielen über ihn erschienenen Schriften, die fast alle den Charakter von Commentaren tragen. Darf ein Gedicht dunkel sein? Es kommt auf die Bedeutung des Wortes an; wir müssen verschiedene Gründe des Dunkels unterscheiden.

Das Dunkel, welches Fremdheit der Sprache, Entfernung der Zeit und des Orts für Ausländer und späte Nachwelt mit sich führen, fällt hier natürlich weg, und hiemit der ganze philologische und antiquarische Apparat, den solches Dunkel zu seiner Lichtung erfordert. Doch kann ein Gedicht auch für die eigene Nation und Mitwelt einzelne Dunkelheiten enthalten, wenn die Scene in einer entfernten Zeit, an einem entlegenen Orte spielt, und der Dichter um der nöthigen historischen Treue willen Manches beibrachte, was gelehrte Notizen erfordert. Dahin rechne ich nicht sowohl das Bild der Zeit, des Landes überhaupt, deren Gesittung, politische und andere Zustände. Der Dichter setzt in unserem Zeitalter, dessen Poesie wesentlich Kunstpoesie ist, gebildete Leser voraus und Kenntnisse in der Geschichte; sollte das Bild der Zeit, in welcher das Gedicht spielt, in ihrem Gedächt-

niß mehr oder minder erloſchen ſein, ſo wird er es eben durch die Lebendigkeit ſeiner Poeſie wieder auffriſchen, die Sitte und Naturbeſtimmtheit eines fremden Volks wird ebenfalls das Gedicht ſelbſt ſo vergegenwärtigen, daß nicht eben eine gründliche Kenntniß beim Leſer oder Zuſchauer vorausgeſetzt wird. Manches Aeußerliche wird er immerhin aufzunehmen veranlaßt ſein, was einigen gelehrten Apparat zur Verſtändigung wünſchenswerth macht. Niemand wird es Goethe verargen, wenn er uns die Mühe auflegt, uns zu erkundigen, was ein Incubus, ein Pentagramm u. dergl. ſei. Der Zauberglaube jener Zeit iſt einmal die äußerliche Atmoſphäre, worin die Tragödie ſpielt, und dieſe muß durch ſolche einzelne Züge zu einem concreten Bilde condenſirt werden.

Etwas Anderes iſt es ſchon, wenn daſſelbe Gedicht aus der Vergangenheit, in der es ſpielt, in die nächſte Gegenwart herübergreifend, allerhand Anſpielungen auf moderne Litteratur, Sittengeſchichte u. ſ. w. in ſich aufnimmt, welche auch für den wahrhaft Gebildeten einer erklärenden Notiz bedürfen, ſofern ihr Gegenſtand nicht von allgemeiner und bleibender, ſondern von vorübergehender und zufälliger Bedeutung iſt. In dem Grade, in welchem ein Gedicht unſterblichen Gehalt hat und weſentliche, für alle Zukunft bedeutende Erſcheinungen des Geiſtes in ihm niedergelegt ſind, wird es läſtig ſein, Partieen in ihm anzutreffen, die, ohne Zuſammenhang mit dem Ganzen epiſodiſch eingefügt, auf ephemere Zeiterſcheinungen ſatyriſche Lichter werfen, welche kurz nach der Abfaſſung dem Publikum bereits unverſtändlich werden müſſen, ja ſchon bei den erſten Leſern gewiſſe Lokalkenntniſſe von Goethes näherer Umgebung u. dergl., was man ſich nur zufällig verſchafft, vorausſetzen. In der That, es iſt ſehr zu miß-

billigen, es ist ein Leichtsinn und Uebermuth, daß Goethe eine Schnur von Xenien von meist ephemerer Bedeutung, da er eben nicht wußte, wohin damit, in ein ewiges Gedicht, wie den Faust, aufnahm. Wem ist zuzumuthen, daß er von Mieding, dem Theater-Maschinisten zu Weimar, wisse, daß er errathe, was der Servibilis bedeutet, daß unter dem Kranich Lavater verstanden ist u. s. w.? Diese Tages- und Ortsbeziehungen gehören nicht in ein weltumfassendes Gedicht, mit solcher Garderobe der Litteratur und Tagesgeschichte will man nicht geplackt sein, wo es sich um ewige Empfindungen handelt. Nicht nur in der Walpurgisnacht und dem störenden Intermezzo, schon in der Hexenküche kommen zu viele Nüsse der Art zu knacken, die mit einem Scheine tiefer Bedeutung täuschen und nur für den, der den kleinen Krieg der damaligen Litteratur erlebte, in Weimar war, Personen aus Goethes Umgebung kannte, verständlich sind. Jugendliche Geister namentlich, ohne Erfahrung, Weltkenntniß, die mit frischer Erwartung lauter großer und würdiger Ideen an die Tragödie treten, suchen in diesen kleinen Stichen allerhand Mysterien; ein Gedicht, wie Goethes Faust, sollte aber nicht mystificiren.

Reden wir aber von dem geistigen Gehalte und der inneren Form eines Gedichts, so muß sogleich unbedingt der Satz aufgestellt werden: ein Gedicht soll sich selbst erklären, soll durch sich selbst unmittelbar deutlich sein. Freilich — für wen? Es kann ein Gedicht geistige Erscheinungen zum Inhalte haben, die nur der versteht, der sie in irgend einer Weise selbst durchlebt hat, und nur derjenige durchlebt hat, der auf einer gewissen Höhe der Bildung steht. So wird Goethes Faust Niemand verständlich sein, der niemals

philoſophiſche Zweifel gehegt, niemals über die höchſten Probleme des Denkens wiſſenſchaftlich nachgedacht hat. Wer keine Idee vom Verhältniß des Böſen zur Weltordnung hat (und der geſunde Menſchenverſtand, der populäre Religionsunterricht geben noch keine), der wird nimmer den Prolog im Himmel, wer ſich nicht mit der tiefſten Skepſis getragen hat, nimmer die erſten Scenen verſtehen. Auch die Geſchichte Gretchens, obwohl ſie unmittelbar jedes Herz rührt, erhält doch ihre tiefſte Wirkung erſt durch ihre Beziehung auf die unendlichen Seelenkämpfe Fauſts. Goethes Fauſt iſt ein philoſophiſches Gedicht. Dies iſt zunächſt ein höchſt zweideutiges Lob; denn daß ein Gedicht keineswegs metaphyſiſche Fragen ausdrücklich und ausgeſprochener Maßen an der Stirne tragen, daß vielmehr der metaphyſiſche Gehalt ganz in Fleiſch und Blut verwandelt, ganz in die Form unmittelbarer Erſcheinung aufgegangen ſein ſoll, dies ſetze ich als weltbekannte Binſen-Wahrheit voraus. Wenn nun Goethes Fauſt unverhüllter als irgend ein anderes bedeutendes Drama um letzte metaphyſiſche Fragen ſich dreht, zugleich aber von anerkannt ungeheurer poetiſcher Wirkung iſt, ſo werden wir ſagen müſſen: darin zeige ſich hier der Genius, daß er dieſen Inhalt trotz ſeiner metaphyſiſchen Weite und Tiefe in den feſten äſthetiſchen Körper zu bannen verſtand. Iſt ihm dies gelungen, ſo müſſen wir die oben aufgeſtellte Behauptung, daß nur der philoſophiſch Gebildete dies Gedicht verſtehe, dahin beſchränken, daß allerdings nur dieſer, aber dieſer, ohne ſich während des Leſens begriffsmäßig philoſophiſche Rechenſchaft zu geben, das Gedicht vollſtändig genieße. Der Prolog im Himmel ſpricht die Idee der relativen Nothwendigkeit und beſtändigen Ohnmacht zugleich des Böſen ſo plaſtiſch

aus, daß ſie wirklich vergegenwärtigt iſt; man braucht ihn nicht mit dem Kopfe, man kann ihn ganz mit der Phantaſie leſen, und, was er beſagen will, dennoch ganz in ſich aufnehmen. So und nicht anders ſoll ein Gedicht geleſen werden. Die Poeſie iſt nicht da, daß ſich der Leſer den Kopf zerbreche, ſie giebt ihre Ideen unvermerkt ein, weil ſie ganz in Bild und Form gewandelt ſind. So wie wir uns über ein Gedicht beſinnen müſſen, wie über Räthſel, ſo iſt dies ein Beweis, daß dieſe Wandlung nicht gelungen iſt, ſondern Idee und Bild außereinander liegen geblieben ſind. Dies iſt dann ein Dunkel, das unter allen Umſtänden verwerflich iſt. Ein bedeutendes Gedicht philoſophiſch zu erörtern iſt ein ſehr lobenswerthes Unternehmen. Aber was iſt die Aufgabe? Nicht, einen philoſophiſchen Commentar zu liefern, — verſtändlich ſoll das Gedicht für ſich ſein ohne alle Beihülfe dieſer Art —, ſondern den erſten Eindruck, den äſthetiſchen, der als ſolcher ſchon ein vollſtändig klarer ſein muß, nachträglich in das philoſophiſche Bewußtſein zu erheben, und ſich von ſeinen Gründen Rechenſchaft zu geben. Dies Geſchäft hat nun zwei Seiten. Der reine Ideengehalt wird abgelöſt von der Form, worein der Dichter ihn gegoſſen; dies iſt die eine Hälfte des Geſchäfts; die andere iſt, daß man nachweiſt, wie und warum die Idee gerade in dieſe Form niedergelegt wurde, daß man den Proceß, wodurch der Dichter Idee und Bild in Eines wandelte, ihm nachdenkt. Wie die Momente der Idee und der Organismus der äſthetiſchen Form einander entſprechen, oder, wenn dies nicht der Fall iſt, wo der Fehler liege, dies darzuthun iſt die Aufgabe der philoſophiſchen Betrachtung eines poetiſchen Kunſtwerks. Eine Abhandlung über eine Tragödie ſoll nicht eine philoſophiſche überhaupt,

ſondern eine philoſophiſch-äſthetiſche ſein; unter den philoſophiſchen Wiſſenſchaften iſt es nicht die Metaphyſik, nicht die Pſychologie, Ethik, Religionsphiloſophie, ſondern die Aeſthetik, die hier betheiligt iſt. Ein Gedicht iſt nicht zu behandeln, wie ein Faden, an welchem hinlaufend man Gelegenheit nimmt, über Dies und Das zu philoſophiren, nicht wie ein Kleiderrechen, an den jeder ſeine philoſophiſchen Stöcke, Schirm, Kappe, Hut hinhängt. Iſt der erſte Theil der Tragödie poetiſch, ſo iſt er unſchuldig daran, wenn er meiſtens auf dieſe Weiſe behandelt worden iſt.

Aber ſogleich hier müſſen wir ſcharf unterſcheiden zwiſchen dem erſten und zweiten Theile. Der letztere nämlich iſt in einem ganz anderen Sinne dunkel, als jener. Im erſten ſehen wir das Schwierigſte, was ein Dichter leiſten kann, die Wandlung der tiefſten und univerſellſten Ideen in poetiſches Fleiſch und Blut, durch das Geheimniß der Phantaſie gelöſt. Die Unendlichkeit des ideellen Gehalts forderte allerdings ſchon hier die Einführung außermenſchlicher Figuren. Das abſolut Vollkommene kann in keinem wirklichen Individuum exiſtiren, eben ſo wenig das abſolut Böſe, und doch handelte es ſich geradezu darum, dieſe beiden abſtract allgemeinen Begriffe zu perſonificiren. Doch dies iſt bereits ſchief ausgedrückt. Goethe ging als ächter Dichter nicht vom allgemeinen Begriffe aus, um durch Mägde-Arbeit der Phantaſie erſt ein concretes Bild für ihn zu ſuchen; die Ideen, die ſein Fauſt in ſich aufnehmen ſollte, waren vorneherein nicht auf dem Wege der Abſtraction gefunden, ſondern ein Empfundenes und Erlebtes, ſie verkörperten ſich ihm zu feſter Geſtalt an der Volksſage vom Dr. Fauſt, an dem alten Puppenſpiele, das „vieltönig in ihm ſummte und wiederklang.“ So hatte er ſogleich für die

Idee des Böſen eine Figur, die nicht, wie dazu die Darſtellung abſtract allgemeiner Begriffe leicht verführt, allegoriſch, ſondern mythiſch iſt, d. h. nicht von einem Einzelnen auf dem Wege der Abſicht und Reflexion ausgeheckt, ſondern unbewußt erfunden und geglaubt von der religiöſen Volks-Phantaſie, und auch demjenigen, der dieſen Glauben nicht mehr theilt, noch vertraut und geläufig genug, um ihn ſchnell in die Illuſion hineinzuziehen. Gerade in der Haltung dieſer Figur müſſen wir den Dichter ſo unendlich bewundern. Goethe hütete ſich gar nicht davor, durchſcheinen zu laſſen, daß es zur Erklärung des Böſen gar keines Teufels braucht, daß dieſer Mephiſtopheles alſo nur ein mythiſches Weſen iſt, er legt ihm ſelbſt ſolche Aeußerungen in den Mund, die eigentlich ſeine Exiſtenz negiren, z. B.:

„Und hätt' er ſich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zu Grunde gehn."

Und dennoch wird ſelbſt durch ſolche Stellen die Illuſion, als hätten wir ein lebendiges, compactes Individuum vor uns, niemals geſtört, ſondern eben, wenn ſolche kritiſche Gedanken in uns anſetzen wollen, auf's Heiterſte wiederhergeſtellt, ſo treffende Züge des Lebens ſind dem Schalke geliehen. Nur einmal philoſophirt er zu viel, will ſich ſelbſt definiren und ſpricht etwas confus, ſo daß wir nicht mehr ihn, ſondern den zum Philoſophiren ungeſchickten Dichter hören. Die andern übermenſchlichen Figuren, der Herr, die Erzengel, ſind ebenfalls nicht Allegorieen, ſondern mythiſche Gebilde der religiöſen Phantaſie und dem Leſer geläufig. Der Erdgeiſt kommt auch in der Aſtrologie und Magie vor als ein geglaubtes Weſen, und iſt zudem ſo lebendig und klar gehalten, daß man ſich billig wundern muß, wie manche Ausleger in der

Erklärung dieſer Figur irren konnten. Alle dieſe Figuren nun, obwohl ſie als beſondere Hypoſtaſen außer den Helden hinausgeſtellt ſind, heben doch den Charakter der tiefſten Innerlichkeit, wodurch unſere Tragödie ſo national deutſch iſt, nicht auf. Fauſt's Inneres iſt der Boden, worauf die allgemeinen Mächte ſich bekämpfen, der wahre Schauplatz der tragiſchen Gewalten. Fauſt iſt mit Mephiſtopheles Ein Menſch und mit dem Herrn auch: der Menſch. Sein Inneres ſehen wir zunächſt im Zuſtande des Zweifels. Dieſer iſt an ſich eine wiſſenſchaftliche, keine poetiſche Erſcheinung. Alles bloß Gedankenmäßige, womit ein Individuum beſchäftigt erſcheinen ſoll, kann poetiſch werden nur dadurch, daß wir dieſen Gedankengehalt niemals nackt für ſich, ſondern immer zuſammen mit ſeiner Wirkung auf die Stimmung des mit ihm beſchäftigten Subjects ſehen. Gedanken, an ſich proſaiſch, werden poetiſch als Ausfluß und Quelle von Gefühlen, als Nachklang und Hebel von Handlungen. So grübelt Hamlet über das Jenſeits, aber dies Grübeln geht aus einer Stimmung hervor und bewirkt eine Stimmung. So tritt Fauſt nirgends bloß als Denker vor uns, ſeine Gedanken erſcheinen im Elemente leidenſchaftlicher Stimmung empfangen, gehegt, erwärmt, bewirken Leidenſchaft, Ungeduld, Wehmuth, Zorn, Verzweiflung, Empörung. Fauſt's Zweifel iſt kein conſequenter Skepticismus; er verzweifelt am Wiſſen der Wahrheit, und will ſie doch durch die Gewalt unmittelbarer Anſchauung erſtürmen. Eben dieſe Inconſequenz iſt poetiſch; das eiferartige, heiße, inbrünſtige Weſen giebt erſt das Feuer, die Fluth. So zu einem athmenden Individuum gebildet verkündigt dieſer Fauſt zwar, was im geheimſten Inneren des Menſchengeiſtes ſich regt und flüſtert, und in jedem Worte erwei-

tert ſich ſeine Perſon zur Menſchheit; aber dennoch bleibt er immer dieſer beſtimmte Menſch und die Grenzen ſeiner Perſönlichkeit zerfließen uns nie in eine abſtracte Leere. Ohnedies iſt er durch die Anlehnung an die Sage in eine beſtimmte Zeit, in beſtimmte Verhältniſſe geſtellt; es hat Alles die Färbung einer hiſtoriſchen Situation, und der Leſer bleibt feſt in dem Glauben, daß ein wahrer, ein wirklicher Menſch ſo ſprechen, ſo leben, ſo leiden könne. Von den anderen Perſonen, von Wagner, Marthe, Gretchen, Valentin, den Trinkern in Auerbach's Keller ſage ich nichts; dieſe ſind ohnedies ganz aus dem Kerne der Poeſie geſchnitten, ſie leben und athmen ſo vollkommen, daß ihnen vorzüglich das Gedicht die allgemeine Bewunderung auch derjenigen verdankt, die ſeinen tieferen Gehalt nicht verſtehen. Ueber die Macht, den Wohlklang, den brauſenden Donner und die bezaubernde Süßigkeit der Sprache in dieſem erſten Theile will ich mich nicht in Lobpreiſungen ergehen. Goethe hat nirgends dieſe Energie des Wortes und Klanges neben der größten Weichheit und Zartheit entwickelt, iſt nirgends der ungeheuren Sprachgewalt Luthers ſo nahe gekommen.

Zugleich ſind jedoch die äſthetiſchen Mängel, welche ſchon in dieſem erſten Theile die Tiefe und Univerſalität der Bedeutung mit ſich brachte, nicht zu verbergen. Zu einer vollſtändigen und organiſch ſich entwickelnden Handlung konnte ſich ein ſo weiter Stoff unmöglich abgrenzen laſſen. Ein Held, der in ſeinem Streben unverkennbar die Menſchheit und in ſeinem Schickſale ihre Beſtimmung repräſentirt, müßte eigentlich alle Hauptſphären menſchlicher Thätigkeit durchwandern, und ein Schluß iſt nicht zu finden, denn es kann nie ein Moment in der Zeit eintreten, wo das End-

ſchickſal des menſchlichen Geiſtes, ſo klar es in der Idee entſchieden iſt, in einem beſonderen Acte fix und fertig erſchiene. Doch dieß führt zu ſchnell zum zweiten Theile hinüber; der erſte konnte ſich dramatiſch geſchloſſener halten, da der Held, nachdem er ſich ins Leben geſtürzt, hier nur durch Ein Lebensverhältniß hindurchgeführt wird. Aber ſchon hier forderte die Unendlichkeit der Bedeutung das Einweben phantaſtiſch wunderbarer Figuren: dieſe wandeln mit Perſonen von Fleiſch und Bein, ganz als verſtünde es ſich von ſelbſt, auf Einem Boden. Scenen, die auf dem Schauplatze naturgemäßer Wirklichkeit vor ſich gehen können, wechſeln mit ſolchen, wo alle Naturgeſetze aufgehoben erſcheinen, und dieſe verhalten ſich in ihrer Behandlung zu der Einführung des Wunderbaren in anderen dramatiſchen Gedichten wie eine genial ſkizzirte Federzeichnung zu einem ausgeführten Kupferſtiche. Ein andermal führt die Aufgabe, das Leben und Treiben der Maſſe mit den tiefen Kämpfen des zum vollen Bewußtſein erwachten Geiſtes zu vergleichen, ein Bild von epiſcher Breite herbei, das theatraliſch auch nicht darſtellbar iſt; das ſtreng Dramatiſche iſt aber immer auch theatraliſch, wenn man nur von dieſem Ausdruck die tadelnden Nebenbegriffe entfernt hält. Zwiſchen jenen rein menſchlichen und den geiſterhaften Weſen kann es ferner zu dem eigentlich nicht kommen, was wir Handlung nennen. In einer Handlung muß Menſch gegen Menſch mit gleichen Grenzen der Kraft ſtehen, und jeder derſelben muß ſein beſtimmtes menſchliches Pathos haben. Der Abfall von Gott, der Bund mit der Hölle mag immerhin als eine That von großer negativer Erhabenheit erſcheinen; doch Goethe hat dieſes Motiv nicht im Sinne der Sage aufgenommen, wo Fauſt's Verbrechen eben

dieſer Pact mit dem Teufel iſt, ſondern aus tieferen Abſichten markirt er dieſen Uebergang zur förmlichen Abſchließung des Bundes mit Mephiſtopheles ſo wenig, daß er ihn vielmehr ganz cavalièrement in nobler Nachläſſigkeit geſchehen läßt. In der Liebesgeſchichte mit Gretchen erſcheint Fauſt ebenfalls nicht im ſtreng dramatiſchen Sinne als handelnd, weder in ſeiner Treue noch in ſeiner Untreue. Die erſte Untreue, ein Verbrechen gegen Gretchen, aber eine Handlung der ſittlichen Kraft gegen Mephiſtopheles, nimmt, gemäß dem Charakter Fauſt's, ſogleich einen theoretiſchen Charakter an: Fauſt ſammelt ſich aus ſeinem Genußleben in Wald und Höhle zu ideeller Contemplation, die ſich zwar ſehr poetiſch, aber nicht dramatiſch, ſondern lyriſch ausſpricht. Uebrigens iſt er in dieſem Verhältniſſe, ſo wie überhaupt, mehr ein Spielball wechſelnder unendlicher Gefühle, als ein handelnder Heros: ganz der poetiſchen Aufgabe gemäß, da die eigentlichen Principien des Handelns, obwohl in Fauſt's Innerem ſich zum Kampfe begegnend, doch aus ihm hinausgeſtellt ſind in mythiſche Figuren. Was endlich die Folge der Scenen betrifft, ſo kann hier von ſtrenger Oekonomie, wo ein Glied ſcharf ins andere greift, keines zu wenig, keines zu viel iſt, nicht die Rede ſein. Die Univerſalität der Bedeutung hat die compacte Form durchbrochen. Ich möchte die eigenthümliche geiſtige Atmoſphäre, die, wie jedes Gedicht, ſo auch dieſe Tragödie hat, als eine Unendlichkeit der Perſpective bezeichnen. Jedes Kunſtwerk ſoll in der endlichen Form die unendliche Bedeutung tragen, keinem ſoll dieſe Perſpective fehlen; bei Goethe's Fauſt aber ſpringt das Auge über Vordergrund und Mittelgrund jeden Augenblick weg, um in dieſer unendlichen Ausſicht des Hintergrunds ſich zu verlieren;

die Figuren, die über die Scene gehen, weisen sogleich dort hinüber, man sieht durch Risse auf allen Punkten in diese Ferne hinaus. Ein solches Gedicht konnte unmöglich der Zeit nach in Einem Gusse entstehen. Den universellsten metaphysischen Gehalt in ächt poetische Form zu fassen, ist die Sache einzelner Geistesblitze, die jenen flüchtigen Moment, der die disparatesten Gegensätze, die absolute Idee und die sinnlich begrenzte Form, auf einen Augenblick vermählt, eben da er im Entstehen schon wieder entfliehen will, festhalten. Goethe legte mit dem letzten Geheimniß seines eigenen Lebensgehalts das Bewußtsein der Menschheit in dieser Tragödie nieder; sie begleitete ihn von den jugendlichen Jahren ins Greisenalter; der unendlich unerschöpfliche Gehalt gährte und gährte in der Brust des Dichters und schleuderte von Zeit zu Zeit nach langen Zwischenräumen wie in vulkanischer Eruption eine glühende Masse aus dem Krater tiefbrütender Phantasie hervor. Kurz, der Faust bleibt fragmentarisch, er bleibt ein großartiger Torso, auch wenn der äußerliche Abschluß der Tragödie, den endlich der Greis versuchte, zehnmal besser gelungen wäre, als er gelungen ist.

Diese Mängel nun sind im zweiten Theile, während sie im ersten mit den Schönheiten des Gedichts unmittelbar zusammenhängen, zu schreienden Fehlern angeschwollen und haben das Schöne geradezu aufgehoben, oder vielmehr, sie schwollen so hoch an, weil keine Kraft mehr da war, Schönes zu produciren. Dieser ganze zweite Theil ist ein mechanisches Product, nicht geworden, sondern gemacht, fabricirt, geschustert.

Ich befinde mich, indem ich hier meinen Widerwillen gegen dieses Product ausspreche, in einer besondern Verlegenheit. Die-

ſer zweite Theil iſt faſt aus lauter Allegorieen zuſammengeſetzt. Daß die Allegorie nicht ein Product dichteriſcher Schöpferkraft, ſondern proſaiſchen Verſtandes iſt, der zur Einkleidung eines allgemeinen Begriffes nachträglich die Einbildungskraft aufbietet, iſt etwas ſo Weltbekanntes und Triviales, die Kinder auf der Straße wiſſen es, daß es eigentlich eine Beleidigung des Publikums iſt, wenn man es darüber erſt zu belehren unternimmt. Und doch haben die meiſten Schriftſteller über Goethe's Fauſt dieſen zweiten Theil an poetiſchem Werthe geradezu, als exiſtirte in der Philoſophie des Schönen dieſer Begriff der Allegorie gar nicht, dem erſten an die Seite geſetzt. Oder wenn ſie auch zugaben, daß die Allegorie nicht rein poetiſch ſei, wenn ſie zugaben, daß die Reflexion ungleich mehr Theil hat an dieſem Fabrikat, als die Phantaſie, ſo hatte es doch für ihr Gefühl gar nichts Widerſtrebendes, daß ein allegoriſches Machwerk ſich hier als Fortſetzung und abſchließender Theil an die Seite eines herrlichen poetiſchen Productes drängt. Goethe hat bekanntlich mit edler Beſcheidenheit ſelbſt geäußert, daß das hohe Alter auf eigentliches Produciren ganz verzichten müſſe. Hr. Weber (Goethe's Fauſt) meint, man könne doch zum Dichten nicht zu alt werden, wie zum Heirathen. Ich will nicht unterſuchen, wie weit, was man zum Heirathen braucht, mit dem verwandt iſt, was man zum Dichten braucht (wiewohl Beides näher zuſammenhängen dürfte, als es ſcheint); aber in einer Zeit, wie die moderne, wo Reflektiren und Denken ſo weit über die ſinnlichen Geiſtesthätigkeiten vorherrſcht, wird ſich das Alter, wo ohnedies die Phantaſie allmälig verdampft, ſchwerer als irgend in einer andern, gegen die eindringende Kühle proſaiſcher Beſonnenheit halten. Schon im

Briefwechsel mit Schiller gesteht Goethe, daß er, ganz in seinen wissenschaftlichen Studien lebend, fast aufgehört habe, ein Dichter zu sein. Es war bei den Alten anders, da war die ganze Zeit jung, und ebendaher die Kunst nicht bloß ein Moment, sondern der höchste Ausdruck ihrer Bildung. Jetzt ist die Kunst an die Seite hingedrängt als eine Thätigkeit, die wir noch mitnehmen, in der wir aber nie mit unserem ganzen Geiste sind; und wie der Einzelne in unserem Zeitalter viel kürzere Zeit jung ist, als in jedem früheren, so begleitet ihn auch die Kunst eine kürzere Strecke durchs Leben, und die Poesie eine kürzere, als die andern Künste. Durch jenes Geständniß Goethe's würde nun allerdings jeder Vorwurf entwaffnet, wenn hier ein für sich stehendes allegorisch didaktisches Product vorläge; man könnte sagen: nun ja, es ist zwar kein Gedicht, aber doch etwas. Nun aber behauptet sich dieses Fabrikat als Fortsetzung eines wundervollen Products, es fordert selbst uns durch diese Nachbarschaft, in die es sich drängt, auf, den Maßstab ächter Dichtung an es zu legen, es nöthigt uns, zu vergleichen, es richtet sich selbst.

Es sind nicht nur eine Masse Allegorieen in diesem zweiten Theile neu eingeschoben, sondern selbst die lebendig concreten Personen des ersten Theils, Faust, Mephistopheles, in Allegorieen verflüchtigt. Faust ist nicht mehr dieses Individuum aus dieser Zeit, das als solches gerade durch seine Individualität Repräsentant des Menschengeistes war, sondern er ist ein Begriff, z. B. der Begriff der Romantik, und durch eine völlige Zerreißung der Zeit kommt er mit Helena auf der einen, Byron (Euphorion) auf der andern Seite, die aber freilich selbst auch nur Begriffe sind, auf Einen Boden zu stehen. Mephistopheles ist (als Phorkyas) das negative Moment in der Auflösung antiker Kunst und

Schönheit u. ſ. w. Wer kann an dieſen Gliedermännern eine Freude haben? Wem geht das Herz auf, wenn er dieſen zweiten Theil lieſt, wer wird gerührt, begeiſtert, wer empfindet Furcht und Mitleiden? Freilich es giebt Leute, die einen ſtarken Magen haben. Ein von der Hagen, ein Mone höhlt ſich die Helden der altdeutſchen Sage zu allegoriſchen Puppen aus, und meint, nun erſt die poetiſche Schönheit dieſer ausgebälgten Häute bewundern zu können. Die Allegorie hat einen Begriff fertig; nun nimmt ſie eine Erſcheinung aus der Wirklichkeit, ſchneidet ihr Eingeweide und Seele heraus, und legt jenen Begriff dafür hinein: der Zuſammenhang des Begriffs mit dieſem ſeinem Balge iſt kein anderer, als ein tertium comparationis; da aber jedes Ding der Vergleichung eben ſo viele Seiten darbietet, als es Eigenſchaften hat, ſo iſt es nicht klar, was in dem beſtimmten Falle das tertium ſein ſolle. Statt alſo die Idee durch das Bild deutlich zu machen, was ihre Abſicht war, hat ſie jene vielmehr verdunkelt und muß erſt unter ihr Bild hinſchreiben, was es will, oder es durch den Zuſammenhang deutlich machen. Hätte uns Niemand geſagt, was eine Figur mit einem Anker oder mit verbundenen Augen und einer Wage bedeuten ſolle, nimmermehr würden wir darauf kommen; ſteht aber die letztere Figur an einem Rathhauſe, und wiſſen wir anderswoher die Beſtimmung des Gebäudes, ſo könnten wir etwa auch ohne weitere Notiz die Bedeutung der Figur errathen. Verbundene Augen können eben ſo gut hundert andere Dinge bedeuten, als Unpartheilichkeit. So mag denn die Allegorie unter Anderem vorkommen, ſie mag als Ornament an Gebäuden, Triumphbögen, Sarkophagen, wo das Bauwerk ſelbſt das Sinnbild erklärt, in einem Cyklus rell-

giöſer Gemälde, deren Aufgabe die Ausfüllung gegebener kirchlicher Räume iſt und wo die einzelne Allegorie durch die Nachbarſchaft der anderen Bilder leicht gedeutet wird, ihre Stelle finden. Die ſtummen bildenden Künſte werden dieſen Nothbehelf nicht ganz abweiſen können; ſtrenger iſt es der Poeſie zu unterſagen, ſie kann ja reden, für was hat ſie ihren Mund? Giebt ſie aber doch Allegorieen, ſo ſoll ſie wenigſtens der Deutung nachhelfen, damit ſich der Leſer nicht abquälen müſſe. Dieſe Nachhilfe hat Goethe im zweiten Theile des Fauſt nicht gegeben, daher trifft ſeine Allegorieen noch ein weiterer Tadel, der andere Allegorieen nicht trifft, der nämlich, daß, wenn man eine Deutung derſelben gefunden zu haben meint, man nie wiſſen kann, ob es die rechte ſei. Ein Räthſel erräth man, und weiß dann, daß man es errathen hat, da genießt der Verſtand eine anmuthige Befriedigung. Aber an dieſen Räthſeln kann man eine Ewigkeit herumrathen und nie gewiß wiſſen, ob man die Löſung gefunden. Solche Räthſel machen iſt keine Kunſt; ich darf nur zu einem Begriffe ein ſehr entlegenes, durch eine ſeiner tauſend Eigenſchaften ihm von Weitem ähnliches Bild ſuchen, die Bedeutung wohl verſtecken, und ich kann die ganze Welt am Narrenſeile fortziehen — oder richtiger Jeden, der den Geſchmack hat, ſich an das Narrenſeil zu hängen. Gebt dem mittelmäßigſten Kopfe den Ideenſtoff dieſes zweiten Theils (dieſer allein bedingt ja nie den Werth eines Gedichts), dazu Goethe's techniſche Fertigkeit (dieſe auch nicht), laßt ihn nur recht ſitzen, ſchwitzen, die Feder zernagen: gebt Acht, er bringt euch ein Ding heraus, das wenigſtens eben ſo gut iſt, wie das vorliegende. Wer nun Luſt hat, zu rathen und zu rathen, ohne jemals die Gewißheit richtiger Deutung

hoffen zu können, dem kann ich seinen Geschmack nicht bestreiten; ich für meinen Theil halte jede mittelmäßigste Unterhaltung für besser und belehrender als eine solche Beschäftigung. Doch Goethe kannte sein Publikum; er hätte, was er in beißender Ironie seinem Mephistopheles in den Mund legt, als Motto über das Ganze setzen können:

Und allegorisch, wie die Lumpen sind,
Sie werden nur um desto mehr behagen.

Aber auch dasjenige, was in diesem allegorischen Elemente immerhin zu erreichen war, ist nicht erreicht. Eine Mosaik von unzusammenhängenden Scenen und Acten, bedeutende Motive gar nicht benützt, schiefe, verkehrte Gedanken, wie z. B. (was Weiße richtig bemerkt hat), daß in der Gestalt des Euphorion Byron als Kind der Vermählung des classischen und romantischen Princips auftritt; der Schluß des Ganzen in der Grund-Idee richtig, aber in der Ausführung verkehrt. Denn freilich mußte Faust gerettet werden. Diese Rettung konnte vernünftiger Weise nur dadurch geschehen, daß die streitenden Gegensätze seiner und der menschlichen Natur überhaupt sich versöhnen. Diese Versöhnung mochte immerhin durch geordnete praktische Thätigkeit herbeigeführt werden, aber nur nicht durch eine prosaisch industrielle. Statt daß nun aber mit dieser Thätigkeit und der Aussicht auf eine noch höhere und umfassendere die Versöhnung eintritt, verfällt Faust eben in diesem Moment dem Bösen, und kommt die Rettung äußerlich nach, in Form eines Geschehens, die dem mittelalterlichen Olymp entlehnt ist, und der so ganz, so tief protestantische Faust schließt katholisch. Ich werde auf diesen Punct zurückkommen.

Wenige Silberblicke erinnern an die alte Kraft, aber auch hier stört die höchst manirirte sprachliche Darstellung, die sich der alte Herr Geheimerath angewöhnt. Wenn im ersten Theil die Sprache wie ein Strom daherrauscht, wie Frühlingswind fächelt, immer schlicht und immer groß in dieser Schlichtheit, so hören wir hier jene Bisam- und Moschus-Sprache, die mit Manschetten und Glacéhandschuhen selbst ins Brautbett steigt, jenes behäbige, behagliche, selbstgefällig ordentliche, nette, glatte, limitirende Reden, das der Menschheit Schnitzel kräuselt, und niemals pretiöser und affectirter erscheint, als wenn es die gesunde Grobheit der Natur nachahmt. Wie geckenhaft ist der Zusatz, da im Mummenschanz die Pulcinelle auftreten: täppisch, fast läppisch. Unnatürliche Wortbildung, wie: zweighaft, wurzelauf u. dgl. drängt sich als Afterbild der wahren dichterischen Sprachgewalt hervor. Unerlaubte Constructionen, wie: „Ach, zum Erdenglück geboren, hoher Ahnen, großer Kraft" treten mit der Miene poetischer Kühnheit auf, und undeutsch angebrachte Superlative sollen die mangelnde Kraft des einfachen Worts ersetzen, wie: durchgrüble nicht das einzigste Geschick — einzigste Bewunderung, eigenster Gesang — und sollt ich nicht sehnsüchtigster Gewalt ins Leben ziehn die einzigste Gestalt? — verbräunt Gestein, bemodert, widrig, spizbögig, schnörkelhafteſt, niedrig u. dgl. Waiblinger hat diese Sprache nicht übel parodirt in seinen drei Tagen in der Unterwelt, wo Goethe seine baldige Ankunft im Hause der Todten so verkündigt:

Und so käm' ich denn behäglich,
Wunderlichst in diesem Falle,
Nimmer fürchtend, nimmer klaglich,
Baldigst in die Todtenhalle

Und dieſen Styl haben nicht wenige, ſelbſt junge Schriftſteller nachgeahmt! Wahrlich, ſie thun dem großen Manne damit eine ſchlechte Ehre an! Bei ihm iſt das ſo allmälich gekommen und geworden, und in der Ausartung iſt immer noch der Zuſammenhang mit den Vorzügen des unnachahmlichen Styls ſeiner kräftigen Mannesjahre zu bemerken. Dieſe Affen aber machen nicht das Urſprüngliche, ſondern die karikirte Ausartung nach, und was man dem alten Goethe um ſeiner jugendlichen Verdienſte willen verzeihen kann, iſt hier unverzeihliche, vettelhafte Verzerrung.

Mir wird es, wenn ich dieſen zweiten Theil leſe, ſo herbſtlich grau, ſo regneriſch trübe zu Muthe, meine ganze Seele trauert und weint, wenn ich den Genius ſo dem Geſetze der Sterblichkeit unterliegen ſehe; und nur die Rückkehr zu den Werken ſeiner Jugend und Manneskraft richtet mich wieder auf, deren hohes Bild keine Zeit und keine Verwitterung des Alters zerſtören kann.

Dieſe einleitenden Bemerkungen werden mir das Geſchäft einer kritiſchen Muſterung der vorliegenden Schriften weſentlich erleichtern und abkürzen. Wenn ich zum Voraus ſogleich ſage, daß dieß eben kein angenehmes Geſchäft ſei, ſo faſſe ich, um dieſe Behauptung zu rechtfertigen, das Reſultat, das ſich aus einer Vergleichung der einzelnen Schriften mit den bisher aufgeſtellten Standpunkten ergeben wird, vorläufig ſo zuſammen:

1) Mit geringen Ausnahmen haben ſämmtliche Schriftſteller, ſtatt eine äſthetiſch-philoſophiſche Betrachtung anzuſtellen, eine philoſophiſche angeſtellt und an unſerer Tragödie Metaphyſik, Ethik, Religionsphiloſophie u. ſ. f. docirt.

2) Sie haben mit wenigen, faſt nur mit Einer Ausnahme, unkritiſch die Mängel des erſten und zweiten Theils überſehen und die Dichtung als ein untadelhaftes organiſches Ganze mit blinder Pietät hingenommen. Was eben die Folge davon war, daß ſie nur den philoſophiſchen Gehalt, nicht den Grad, in welchem es gelungen iſt, ihn in einen äſthetiſchen Körper zu faſſen, im Auge hatten.

3) Sie haben ſchon im erſten Theile Vieles allegoriſch gedeutet, was poetiſch iſt. Reichliche Belege werden zur Genüge deutlich machen, was ich hiermit meine, wenn es nicht ſchon aus obiger Einleitung deutlich ſein ſollte.

Eine ganz andere Frage iſt die nach der Richtigkeit der philoſophiſchen Deutung und dem wiſſenſchaftlichen Werthe der einzelnen Schriften überhaupt, welche nun die Muſterung paſſiren ſollen. Im Allgemeinen läßt ſich hierin ſo viel beſtimmen: die meiſten Fehler in der Erklärung weſentlicher Punkte finden ſich in denjenigen Schriften, deren Verfaſſer keine philoſophiſche Bildung haben, und danach theile ich auch dieſe Schriften ein. Im erſten Flügel ſollen die Nationalgarden des geſunden Menſchenverſtandes defiliren, die ohne den Schlüſſel der Philoſophie dieſes tiefſinnige Gedicht aufzuſchließen unternehmen; im zweiten das Linien-Militär der Philoſophen. Jene werden, wie ſich erwarten läßt, etwas ſalop, ſchlotterich und ſchwankend marſchiren; dieſe etwas ſteif, im Paradeſchritt, knappen Hoſen und Cravatten. Uebrigens will ich nicht geſagt haben, daß in der Erklärung des Gedichts jene ganz oder viel, dieſe gar nicht oder wenig irren, wohl aber, daß jene, wo ſie Recht haben, nur zufällig nicht irren, da ihnen das wahre Mittel der Erkenntniß abgeht,

dieſe aber in Folge einer falſchen Anwendung dieſes Mittels. Die Philoſophen aber ſind am häufigſten in die allegoriſche Deutungswuth ſchon im erſten Theile verfallen. —

Ueber Goethes Fauſt.

Berlin 1830.

Vorleſungen von Dr. K. E. Schubarth.

Ich kann dieſe Schrift nicht beſſer bezeichnen, als ſo: dem Verfaſſer iſt ein philoſophiſcher Gedanke in die Hände gerathen, er geht damit um, wie die Affen in der Hexenküche mit der gläſernen Kugel, und weiß nichts Beſſeres zu thun, als denjenigen, denen er für dieſe Idee dankbar ſein ſollte, die Scherben an den Kopf zu werfen.

Dieſe Idee iſt: das Böſe iſt als weſentlicher Gegenſatz und Hebel des Guten nothwendig, ein heilſames Mittel in der Weltgeſchichte. Dieſe, beſonders durch die neuere Philoſophie neu begründete, Wahrheit — eine Quelle, die der Verf. verleugnet — wird nun aber auf eine ſo verworrene Art auf das Gedicht angewendet, daß unſer logiſches Gefühl wahrhaft auf die Folter geſpannt, ja auch das ſittliche confus wird.

Die Confuſion beſteht namentlich darin, daß Mephiſtopheles dem Fauſt gegenübergeſtellt wird als derjenige, welcher das heilſam und geſetzmäßig wirkende Böſe darſtelle im Gegenſatze gegen Fauſt's Willkür und die ſchrankenloſe Ungeduld ſeiner Forderungen. Allein dieſe Willkür und Ungeduld iſt ja eben ſelbſt auch böſe, und wenn Mephiſtopheles das Böſe repräſentirt, ſo muß er auch dieſes Böſe repräſentiren, und kann ihm nicht als Re-

präſentant einer anderen Art von Böſem — und giebt es denn ein harmoniſches und vernünftiges Böſe? — gegenübertreten. So meint der Verf. auch, es ſei dem Schalke ſchlechthin Ernſt, wenn er von Gretchen ſagt: über die hab' ich keine Gewalt. Er wolle ihr nichts zu leide thun, ſo lange ſie unſchuldig bleibe! Alſo wenn ſie ſchuldig geworden iſt, kommt er nach und thut ihr etwas zu Leide: da doch das Schuldigwerden eben dieſes Leidethun durch Mephiſtopheles iſt. Wenn Mephiſtopheles das Böſe bedeutet, bedeutet er denn nicht auch Gretchen's Verführung? Es heißt ſo eigentlich: ich will ſie zwar wo möglich moraliſch verderben, aber erſt wenn ſie ſelbſt (das iſt ja aber eben Mephiſtopheles in ihr) ſich moraliſch verderbt hat. Man leſe folgenden ſinnloſen Satz: das Böſe tritt leibhaftig vor Fauſt, iſt aber nur eine ſchwache Nachhilfe ſeiner eigenen Verworrenheit und Willkür, in die ſeine Freiheit ausgeartet iſt. Nachhilfe? Das iſt ſo tiefſinnig, als der Begriff einer bloß von außen leitenden Vorſehung und einer gratia cooperans. Endlich kommt freilich der Sitz des Unſinns zu Tage. Der Herr Verf., dieſer höchſt gebildete, parfümirte, aufgeklärte Mann, glauben einfältiglich an einen Teufel (gewiß doch auch an ſeine Großmutter?). „Es iſt allerdings eine dämoniſche Macht auch außer uns wirklich; ſie zeigt ſich in allen verderblichen und häßlichen Erſcheinungen der Natur." O Sie edler Perſer! „In der moraliſchen Welt rührt von ihr alles Böſe und Unheilbringende her." Da rührte ja alſo doch auch Fauſt's ſchrankenloſe Willkür davon her? Ein andermal aber ſpricht der Verf. wieder, als erkenne er in Mephiſtopheles bloß eine poetiſche Perſonification des „in der Natur und" der moraliſchen Welt vorhandenen Böſen. So ſetzt er alſo das Böſe das

Einemal doppelt, in der Welt und daneben noch in einer beſonderen Hypoſtaſe, dann wieder einfach ohne dieſe Hypoſtaſe, dann wieder doppelt: das geht in ſolchem fappelichen, duſelichen Bewußtſein hin und her, hiſt und hott, hinterſich, fürſich, durcheinander wie Kraut und Rüben.

Soll nun Mephiſtopheles ein anderes Böſe repräſentiren, als das böſe Böſe in Fauſt, ſo kann dies nur ein gutes Böſe ſein. Mephiſtopheles erſcheint als zu gut. Es iſt zwar ſehr richtig, daß der Dichter dieſe Figur mit einer gewiſſen Behaglichkeit, ja Heiterkeit behandelt hat, indem er ſie mit einem leiſen Bewußtſein der Ohnmacht des Böſen, das als Humor zum Vorſchein kommt, ausſtattete; allein man darf daraus nicht folgern, daß Mephiſtopheles im Grunde ſo böſe eben nicht ſei. Es giebt einen Standpunkt univerſeller Weltanſchauung, dem das Böſe mit Recht als unentbehrliches negatives Moment in der Dialektik der Weltgeſchichte erſcheint, aber man darf darüber nicht vergeſſen, daß das Böſe bös iſt, wie dies Hr. Schubarth gethan hat, der nichts Nothwendigeres zu thun weiß, als dem Teufel ſein Horn abzuſchlagen und ihn zu einem ordnungsliebenden, in ſeinem Gott vergnügten Polizeidiener zu machen. Hr. Schubarth ſpricht immer, als ſtünde Mephiſtopheles über dem Böſen: ganz falſch, darüber ſteht nur Gott. Dem Böſen kommen die guten Früchte, die es trägt, nicht ſelbſt zu Gute, denn es hat nicht dieſe, ſondern das Böſe gewollt. Sein Innerſtes iſt daher doch ein verbiſſener Grimm, der auch bei Mephiſtopheles zum Ausdruck und Ausbruch kommt.

Hieraus fließt eine ganz falſche Anſicht von dem Plane, den Mephiſtopheles mit Fauſt vorhat. Mephiſtopheles hat, meint der

Verf., dem Fauſt eine heilſame Demüthigung zugedacht. Was wohl Mephiſtopheles dazu ſagen würde, wenn er hörte, daß er ein Pädagog geworden iſt und es vielleicht noch zum Knaben- und Mädchenſchullehrer bringen könnte? Der Pädagog iſt Gott, Mephiſtopheles das blinde und verworfene Werkzeug. Man muß zugeben, daß Hr. Schubarth in ſeiner Auffaſſung des Pactes zwiſchen Mephiſtopheles und Fauſt an das Richtige ſtreift. Fauſt, der das ganze Univerſum für ungenügend erklärt, ſein unendliches Bedürfniß auszufüllen, während doch vernünftige Beſchränkung, veredelter Genuß und beſonnene Thätigkeit ihn den Werth deſſelben müßten fühlen laſſen, ſoll am Ende eingeſtehen, daß die von ihm geſcholtene Welt doch ſo übel nicht ſei, aber zu ſeiner Beſchämung, denn das Behagen in der Welt, zu welchem Mephiſtopheles ihn verführen will, ſoll ein träges und ſinnliches ſein, er ſoll den höheren Intereſſen abſterben und im Gefühle verwirkter Ehre untergehen. Der Calcul gelingt aber nicht, denn es iſt die Abſicht des zweiten Theiles der Tragödie, deren Inhalt der Verf., als erſt einige Scenen davon vorlagen, richtig ahnte, daß Fauſt mitten im Genußleben zu einer idealen Befriedigung ſich erhebe, und ſo werden Gott und Teufel in gewiſſem Sinne beide die im Prolog eingegangene Wette gewinnen. Hier kam dem Verf. ſeine Einſicht zu ſtatten, daß Mephiſtopheles nicht bloß ſchlechtweg das Böſe, ſondern eben ſo ſehr das die Willkür und den einſeitigen Idealismus heilſam begrenzende Moment der Beſchränkung überhaupt in ſich darſtellt; aber man kann an dieſer Entdeckung keine Freude haben, weil er vergißt, daß Mephiſtopheles nur zuſammengenommen mit Fauſt (ſeinem idealen Selbſt nach) und Gott eine gute und heilſame Macht darſtellt, für ſich

aber und getrennt von ſeiner Ergänzung durch den göttlichen Geiſt eben ſo ſchlecht iſt, als die Sinnlichkeit ohne den Willen, der Verſtand ohne die Vernunft und der Egoismus ohne Wohlwollen.

Aus der geſchilderten ſinnberaubenden, herzbethörenden Confuſion dieſer Schrift geht nothwendig ein Reſultat hervor, das nicht bloß unlogiſch, ſondern unſittlich iſt. Der Verf. meint, Fauſt ſolle auf ſeine Verirrungen und Verbrechen nur ſo zurückſehen, wie man auf etwas Mißlungenes zurückblickt, woran man ſich außer Schuld weiß, er dürfe ſich alſo „auch nicht darüber abhärmen und den Kopf zerbrechen, da das Univerſum, der Herr, ja überreich iſt, um die Lücken eines ganzen Erdendaſeins ſofort zu ſuppliren.“ Sofort erlaube ich mir zu ſuppliren, daß man Ew. Wohlgeboren ſolche Beſchönigung des Böſen nur darum verzeihen kann, weil ſchon die ungeheure Abgeſchmacktheit, mit der Sie Sich ausdrücken, Sie aller Imputation enthebt. Fauſt ſoll freilich nicht im Schuldbewußtſein ſtagniren und auch aus ſeinen Verbrechen gute Lehre ziehen, aber die Reue iſt ihm darum nicht erlaſſen, er darf die Verſöhnung, die nach der Reue folgt, nicht anticipiren, als ob ihm dieſe darum geſchenkt wäre. Nach der Anſicht des Herrn Verf. dürfte auch Judas Iſcharioth in der Ueberzeugung, daß ſein Verbrechen heilſame Folgen haben werde, ſtatt daß er ſich erhenkt, mit einem halben Bedauern und ſüßen Lächeln auf ſeine That zurückſehen.

So geht es, wenn man läuten hört, und weiß nicht, in welchem Dorfe, wenn man mit einer philoſophiſchen Idee umgeht, der man nicht gewachſen iſt und die man in ſtrengem Denken zu begreifen verachtet; es iſt eben, wie wenn Kinder mit einem geladenen Gewehre ſpielen.

Von andern Irrthümern, die Einzelnes betreffen, will ich nicht ausführlich reden, doch einen wesentlichen Punkt etwas genauer ins Auge fassen, worin fast sämmtliche Erklärer, die ohne Philosophie an ihr Werk gingen, geirrt haben. Herr Schubarth meint, Faust hätte sich nicht einfallen lassen sollen, den Schleier des religiösen Mysteriums zu lüften, sondern gläubig vor demselben stehen bleiben; er zählt daher Faust's ungläubige Aeußerungen über die im Chorgesang ausgesprochene religiöse Vorstellung schlechtweg zu den Ausbrüchen überspringender Willkür und Ungeduld, und macht gelegentlich, wie auch an andern Stellen, Ausfälle auf die neueste Philosophie, die ihm bekanntlich später übel bekommen sind. Das heißt nun aber die Tragödie in ihrem Herzen angreifen. Faust's ungläubiges Verhalten zur religiösen Vorstellung ist ein wesentlicher Theil seines Zweifels und dieser ist sein eigentliches Pathos. Jede tragische Person muß für ihr Pathos ein Recht haben, ein einseitiges, aber ein Recht. So hat auch Faust's Unglaube sein Recht, das Unrecht liegt bloß darin, daß er, die Vermittelung des Denkens eben so wie die Vorstellungen kindlicher religiöser Phantasie verachtend, den im Zweifel zerstörten Inhalt des Glaubens nicht im klaren Gedanken sich herstellt. Faust *hat* geglaubt, als Kind. Der Zweifel hat ihm den Glauben zerstört, und er glaubt nicht mehr. Das Mittel gegen den Unglauben soll nun sein — der Glaube! Hat das Verstand? Ein Mensch, dem der unbefangene Glaube durch die Zweifel der Reflexion verloren gegangen ist, kann offenbar nur dadurch geheilt werden, daß er nicht auf halbem Wege des Denkens stehen bleibt, sondern vom skeptischen Denken zum speculativen fortschreitet, nur homöopathisch. *Das*, *was* durch den

Zweifel zerſtört worden iſt, kann offenbar nicht wieder den Zweifel zerſtören. Hätte der Glaube die Kraft, dem Zweifel zu widerſtehen, ſo wäre er vorneherein nicht durch ihn zerſtört worden. Daß aber Fauſt vom Glauben zum Zweifel, nicht aber vom Zweifel auch zum Wiſſen fortſchreitet, verlangte der Plan der Tragödie und das Intereſſe der Poeſie.

Nur noch ein Pröbchen von Herrn Schubarth's philoſophiſchem Tiefſinn. Fauſt's Ueberſetzung der Anfangsworte des Johanneiſchen Evangeliums durch: im Anfang war die That, erklärt er deswegen für unrichtig, weil „im Anfang nicht die That war, ſondern das Wort, die Meldung, der Anlaß, die Botſchaft, die Aufforderung. Sie ſollen wir ergreifen und zur That herrlich geſtalten!“ Brav declamirt! Sie beziehen alſo die Johanneiſche Stelle, die vom Anfang aller Dinge redet, auf die Zeitlegebenheit der erſten Verkündigung des Chriſtenthums, und dieſes faſſen Sie als eine moraliſche Lehre, der wir durch unſer Handeln nachkommen ſollen. Und dieſer abgetretene platte Philiſter-Verſtand wagt ſich an die Erklärung des tiefſten deutſchen Gedichtes!

Manche gute Bemerkungen, die das Buch im Einzelnen enthält, will ich nicht verkennen. Da jedoch der Verf. ſonſt eher zu wenig, als zu viel Ernſt in der Tragödie findet, ſo iſt mir aufgefallen, wie er die Trinker in Auerbach's Keller ſo pedantiſch ernſt nimmt, daß er ſie als „Freche, Rückſichtsloſe“ bezeichnet, die „jedes höchſte Anſehen, Kanzler, Kaiſer, Pabſt (ſchrecklich!) verhöhnen.“ Das allegoriſirende Deuteln hat er auch nicht immer laſſen können, z. B. wenn er den Ausruf der Meerkatzen: „nun iſt es geſcheh'n, wir reden und ſeh'n, wir hören und reimen!“ auf die Preßfreiheit deutet.

Die Meerkatzen erinnern mich noch einmal an meine obige Vergleichung, bei welcher mir namentlich auch der Styl des Verf. vorſchwebte, welchen ich in ſeiner ſüßen Wohlweisheit, altgoethiſch ſelbſtgefälligen Behäbigkeit gar nicht anders als affenhaft nennen kann. Nicht leicht hat Einer ſo ſehr Goethes linke Achſel angenommen, und erſcheint ſie bei Einem ſo widerlich, wie hier, wo ganz die geſunde rechte fehlt. „Das böſe Princip iſt für den göttlichen Zweck förderſamſt dienſtbar.“ — „Wir werden in einen weit ausſichtsvollen landſchaftlichen Zuſtand entlaſſen.“ Gott iſt gegenüber der negativen Natur des Böſen ein „urſprünglichſt Bejahendes.“ Das Univerſum iſt „überreich, die Lücken eines ganzen Daſeins ſofort zu ſuppliren.“ — Iſt der Menſch nicht unerträglich?

Noch ein Wörtchen Herr Doctor! Der alte Goethe, derſelbe, der den zweiten Theil des Fauſt geſchrieben, hat Ihnen ein Belobungsſchreiben über Ihr Buch geſchickt und zu Eckermann geſagt, es ſei doch Alles prägnant, was Sie ſagen. Den Brief ziehen Sie doch ja auf Pappendeckel und laſſen ihn unter Glas und Rahmen faſſen, oder bewahren Sie ihn im Spiritus auf. So lang Sie ihn beſitzen, iſt Ihr Buch gut. Und die Aeußerung gegen Eckermann iſt ja gedruckt, da ſteht es ja gedruckt, wie trefflich Sie geſchrieben haben. Sie ſind hieb- und ſtichfeſt, keine Kritik kann Sie beleidigen. Mögen wir Frechen ſagen, was wir wollen, Sie ſtehen hin, zupfen die Manſchetten und Chemiſette zurecht, führen die Hand zur Taſche und ſagen: „Habe ich doch meinen Brief.“

Das nachgelaſſene Werk von Johannes Falk: Goethe aus näherem perſönlichen Umgange dargeſtellt. Enthält einen Anhang über Goethes Fauſt. Leipzig, 1832.

Einem ſo würdigen Manne, wie Falk, kann man um des vielen Dankenswerthen willen, was das Büchlein ſonſt enthält, die Schwäche dieſes Anhanges wohl zu gute halten; aber die Kritik muß doch immer darauf arbeiten, daß ſo wenig Schlechtes als möglich gedruckt werde.

Der Verf. will keine erſchöpfende Abhandlung ſchreiben, ſondern nur diejenigen Stellen des Gedichts näher bezeichnen, in denen „die Hauptmaxime von Goethes eigenem geſammtem Thun und Wirken“ niedergelegt iſt, und „ſonſt gelegentliche Erörterungen über Eins und das Andere beibringen.“ Jene ſucht er in Goethes Anſicht von der Natur und ihrem Verhältniß zu Gott, welche er als wahre Myſtik im Gegenſatze gegen die Myſtik des Aberglaubens bezeichnet. Jene Myſtik ſoll darin beſtehen, daß Goethe die Natur und ihren Urheber nicht nebeneinanderſtellt, ſondern in ſeliger Durchdringung als Eins im Weſen anſchaut, woraus unmittelbar die Betrachtung der Natur als eines Organismus, als einer großen Metamorphoſe hervorgeht, worin der Geiſt von Stufe zu Stufe ſich adäquatere Geſtalt giebt, ſo daß die einzelnen Gattungen der Naturſyſteme nur als Verlarvungen dieſes Naturgeiſtes erſcheinen. So weit können wir mit dem Verf. einverſtanden ſein; wenn er aber als weſentliches weiteres Merkmal dieſer Myſtik herbeibringt, daß Goethe ein Letztes, Unerklärliches in allen Dingen angenommen habe, und dieſe „Demuth“

einer „hochmüthigen Forſchung“ entgegenſetzt, die ſich zuletzt ſo weit verirre, daß ſie nur zwiſchen einem naturloſen Gott und einer gottloſen Natur die Wahl habe, ſo müſſen wir ihm ernſtlich entgegentreten. Die ächte Myſtik (wir können die ſpeculative Weltanſicht immerhin ſo nennen; wenn man das Wort nicht genau nimmt; eigentlich aber hat es den Nebenbegriff eines Verſuchs, auf dem Wege traumartig dunkler Gefühle und Viſionen in jene höchſte Einheit einzudringen) — die ächte Myſtik geht von dem Princip der Einheit des göttlichen Geiſtes und des in der Natur und im Menſchen wirklichen Geiſtes aus, die der Verſtand formaliſtiſch trennt. Daraus fließt aber ſogleich eine vollkommene Erkennbarkeit der Natur und aller Dinge, denn Gleiches wird von Gleichem erkannt. Auch wiſſen wir ja von Goethe, daß er die falſche Entgegenſetzung des Innern und Aeußern, die des Verf. Meinung zu Grunde liegt, heftig verwünſchte, und ausſprach, man ſolle nur nichts hinter den Phänomenen ſuchen, ſie ſelbſt ſeien die Lehre. Die wahre Forſchung, die ſich von dieſer Kategorie nicht täuſchen läßt, iſt es vielmehr, die keinen naturloſen Gott und keine gottloſe Natur duldet; und die falſche Demuth, die vor einem unerkennbaren Letzten ſtehen bleibt, iſt es, welche in der von dem Verf. ſo eifrig angeklagten Trennung zwiſchen Gott und Welt feſthängt.

In Goethes Poeſie nun leuchtet allerdings überall der Geiſt ſeiner Naturforſchung durch, aber darum iſt Goethe als Dichter, wenn man dieſe kennt, noch keineswegs verſtanden, und der Verf. ſelbſt bringt, da er endlich jene doch auch in ihrem eigenen Weſen bezeichnen will, neue, anderweitige Begriffe herbei, doch nicht mit ſonderlichem Glück. „Eine brennende Sinnlichkeit und eine

tiefe, hier und da sogar an Trockenheit grenzende Metaphysik, die größte Ruhe einer wissenschaftlich philosophischen Betrachtung, verbunden mit dem lebhaften Ungestüm eines jugendlichen Dichterfeuers, so völlig unvereinbare und hier dennoch glücklich in einem und demselben Individuum zur Anschauung gebrachte Vorzüge, sind eins von den Pfunden, die dem Genius, der sie besaß, einen der ersten Plätze u. s. w." So ist es überhaupt kein glücklicher Gedanke, die Tragödie Faust gerade aus dem Standpunkte Goethe'scher Naturphilosophie zu betrachten, und wir werden sehen, daß der Verfasser, um ihn durchzuführen, manches sehr Unabsichtliche und nicht hieher Gehörige in der Tragödie dahin deutet. Schelling faßte den Faust von dieser Seite in der bekannten Stelle der Vorlesungen über Meth. der akadem. Studien, er behauptete aber nicht, hiermit das Drama als Ganzes charakterisirt zu haben. Faust's Drange nach unmittelbarer Anschauung des Innersten der Natur, nach geistiger Vermählung mit demselben, liegt allerdings die Mystik zu Grunde, von welcher der Verf. oben spricht; aber dadurch sogleich widerspricht sich Faust und fällt in die unächte Mystik, daß er meint, das Experiment, die Vermittlung der Wissenschaft überhaupt könne nicht zum Innern der Natur führen und mit den unwahren Mitteln des Dogmatismus und Formalismus alle Mittel verwirft. Denn da liegt ja eben die falsche Entgegensetzung des Innern und Aeußern zu Grunde, die die wahre Mystik nicht kennt, und ganz falsch citirt der Verf. (S. 217) die Worte: Natur läßt selbst bei lichtem Tag sich ihres Schleiers nicht berauben u. s. w. für *seine* Ansicht, da vielmehr der ungeduldige Faust, wenn er nur Hebel, Schrauben, Gläser u. dergl. mit denkendem Geiste recht anwenden

würde, den Schleier der Natur allerdings lüften könnte, der sich freilich nicht zerreißen läßt. Wenn er aber trotz diesem Hängen in falschen Kategorien sich nicht demüthig mit dem Glauben begnügt, so ist es darum, weil er, ohne es zu wissen, doch über dieselben hinaus ist, und der Dichter will diese Ungenügsamkeit, die nicht im Kinderglauben sich zufriedenstellt, so wenig als Schuld darstellen, als er sich selbst darüber tadelte.

Gilt es eine Würdigung des Gehalts der Tragödie überhaupt, so ist nicht von diesem Punkte auszugehen, sondern von der Frage nach dem Verhältnisse des Bösen zu Gott, womit die andere zusammenfällt, ob der Menschengeist, verstrickt wie er ist mit dem Bösen, letztlich ihm unterliege, oder vielmehr durch dasselbe als ein heilsames negatives Erziehungsmittel sich zur Freiheit hindurchringe. Hierauf war zunächst bei der Erklärung des Prologs einzugehen, der Verfasser eilt aber mit der flüchtigen, populären Bemerkung über das schwierige Thema weg, daß „in Gott die Macht sei, selbst das, was Böses im Weltall wirkt, seinen höheren Zwecken unterzuordnen und so Böses, was Beschränkung verübt, in Herrliches, Großes und Gutes zu verwandeln.“ Mephistopheles ist ebenfalls nicht in seiner Tiefe erfaßt; einmal wird ganz ungenau von ihm ein Streben nach sinnlichem Genusse ausgesagt (S. 231), und wenn der Verf. erklären will, in welchem Sinne er ein verneinender Geist sei, so nimmt er den Ausdruck, statt metaphysisch, nur psychologisch so: Mephistopheles könne selbst nichts Göttliches hervorbringen, sondern nur an dem bereits Vorhandenen eine unvollkommene Seite ausspähen. Unrichtig premirt er die Worte des Herrn: So lang er auf der Erde lebt u. s. w.; „jenseits“, sagt er, „waltet eine andere Ordnung der Dinge.“ Diese neue

Ordnung kann ja nicht darin bestehen, daß der Mensch jenseits nicht mehr strebt, denn das Gute kann niemals etwas Ruhendes, ein Ding, sein. Ich werde bei anderer Gelegenheit auf diese Stelle weitläufiger zu sprechen kommen.

Faust nun bietet dem Bösen durch die Ungeduld, womit er die Mittel des Erkennens überspringend die Pforte der Wahrheit aufreißen will, einen Angriffspunkt: diese, aber nicht die Unendlichkeit seines Wissensdranges, wie der Verf. gemäß seinen schon angeführten Bemerkungen meint, ist seine Schuld. Noch verfehlter und selbst der eigenen Ansichten des Verf. unwürdig ist es, wenn Faust S. 252 die Weisung erhält, er solle, statt in die äußere, in seine eigene sittliche Natur einkehren, die rechte Magie bestehe darin, daß der Mensch reines Herzens sei. Von da war nur noch ein kleiner Schritt zu der kleinmeisterischen Bemerkung S. 262, wo der Schuster und Schneider in seiner glücklich beschränkten Ehrlichkeit über Faust gesetzt wird. Nach diesem Grundsatze müßte Alexander der Große sein Heer entlassen und in einer kleinen Stadt sich ehrlich nähren, Napoleon als solider Lieutenant seine Pflicht thun. Edel handeln ist göttlich, aber die Wahrheit erforschen auch, und noch mehr. Da heißt es denn wieder, Faust sollte über die letzten Endursachen der Dinge, die der Verf. mit einem von Goethe aufgenommenen Ausdruck Urphänomene zu nennen liebt, nicht weiter zu forschen sich erdreisten; aber das letzte, nicht weiter greifbare Innere der Natur ist doch als solches Noumen, also geistig, und warum sollen wir, auch Geist, es nicht zu erkennen vermögen? Will denn Faust die Wahrheit mit Händen greifen, und kann man denn gegen ihn, wie Falk thut, die Worte citiren: Wer will was Lebendigs erkennen und be-

ſchreiben, ſucht erſt den Geiſt herauszutreiben, dann hat er die Theile in ſeiner Hand u. ſ. w.? Weiterhin iſt Fauſt's Wiſſenstrieb als ein Schöpfungstrieb bezeichnet, und ſofern damit gemeint wäre, daß Fauſt der Natur das ganze Geheimniß ihres Proceſſes ablauſchen will, iſt dies richtig, aber es ſieht aus, als wäre Fauſt ein Mann, der Gold, Trauben, Roſen u. ſ. w. machen will, während doch weder er, noch ſonſt ein vernünftiger Mann die denkende Erkenntniß darum ſchilt, weil ſie den Proceß der Natur nicht ſchöpferiſch nachmachen kann. Die Naturdinge ſind ja ſchon gemacht, iſt der Naturgeiſt damit fertig und ſucht im Menſchen ſein unbewußtes Schaffen zu erkennen, ſo braucht er ſie nicht noch einmal zu machen. Die Stelle (S. 254 ff.) würde etwa auf Fauſt's Zaubertreiben im Volksbuche paſſen, aber es iſt hier nicht davon, ſondern von Fauſt's Wiſſenstriebe die Rede.

Den Contract mit Mephiſtopheles nimmt der Verf. viel zu grob, da er Fauſt als einen roué betrachtet, der nur genießen will und die Verachtung des Genuſſes, die Fauſt mit ſeinem Vorſatze des Genuſſes zugleich äußert, als den Ausdruck vollſtändiger innerer Oede darſtellt. In Fauſt's Worten: Entbehren ſollſt du u. ſ. w. ſieht er ganz falſch eine Unzufriedenheit mit ſeinem Gewiſſen, das ihm im Genuſſe Schranken auferlege, und von dem Hauptpunkte: Werd' ich beruhigt je u. ſ. w. ſagt er gar nichts. Doch der Aufſatz iſt ein Fragment und verfolgt die Tragödie nur bis zum Anfang der Liebesgeſchichte mit Gretchen.

Wir müſſen uns erſt nach weiteren Punkten umſehen, wo der Verfaſſer Goethe's Naturanſicht niedergelegt findet. Die Erzengel, die er für leibhaftige Weſen zu halten ſcheint, identificirt er doch zugleich mit dem Makrokosmus, ſie ſeien es, meint er,

mit welchen Faust eine Verbindung suche, aber zu finden verzweifle, weil aus diesem Nebelland kein Uebergang zu den seligen Lichtsphären jener reinen Engelsnaturen zu finden sei. Daher wird der Makrokosmus weiterhin als der Sonnengeist bezeichnet, weil die Engel durch die stillen Einwirkungen des Lichts schaffen. Da Faust sich ihm nicht gewachsen fühle, wolle er sich wenigstens aus „der Thierwelt“ heraus eine Brücke zum Himmel schlagen, daher banne er den Erdgeist „oder den Mikrokosmus.“ So scheint der Verfasser den Erdgeist zu nennen, weil er in ihm mit dem Naturleben unseres Planeten zugleich auch die geistige Welt, die sich auf demselben bewegt, repräsentirt findet. „Das gewaltige und vielgestaltete Erduniversum selbst; jener Brennpunkt aller Erscheinungen, der zugleich Meer, Berg, Sturmwind, Erdbeben, Tiger, Löwe, Lamm, Homer, Phidias, Raphael, Newton, Mozart und Apelles, mit einem Worte, die größte thierische Beschränkung und doch zugleich, wo nicht das Licht selbst, doch die höchste Annäherung zum Lichte in sich enthält;“ der Erdgeist bezeichnet sich aber unverkennbar selbst nur als Repräsentanten des Naturlebens unseres Weltkörpers. Uebrigens zählt ihn der Verfasser unter die Engel, weil die Achsenumdrehung der Erde auch im Gesang der Erzengel im Prolog genannt ist. Doch nicht sowohl hier ist es, wo der Verfasser uns die Goethe'sche Naturansicht vorzutragen Veranlassung nimmt, sondern namentlich die Pudelscene hat er sich hiezu ausersehen. „Goethe fängt,“ sagt er zur Erscheinung des Pudels, „hier an, eine magische, große Naturansicht, die alle Pflanzen, alle Thiere in Gott sieht, aufzustellen.“ Faust's Schauer nämlich vor dem Thiere soll daher rühren, daß Faust (oder Goethe) in dem Pudel nicht bloß den

Pudel, ſondern den Naturgeiſt überhaupt erblickt, der alle Naturweſen aus ſich hervorbringt, alſo in jede einzelne Gattung derſelben implicite auch alle anderen legt. „Fauſt vernichtet in ſeiner Anſicht die äußern Umriſſe jener Pudelmonade (den Ausdruck Monade nimmt er aus einem früher erzählten Geſpräche mit Goethe) und erblickt ſodann in ihm nur den allgemeinen Feuergeiſt, der ihn ſchon einmal erſchreckte u. ſ. w.“ Ebenſo, wenn Mephiſtopheles aus dem Tiſche Wein fließen läßt, denkt Hr. Falk ernſtlich an jene allgemeine Metamorphoſe der Natur, die das Holz des Tiſches ſowohl als der Rebe bildet; wenn die Hexen auf Beſenſtielen zum Blocksberg reiten, ſo „läßt dieß keine andere Deutung zu, als die urkundliche, daß dem allgemein erwachenden Leben der Natur, beſonders dem Alles verjüngenden Frühlinge, es eigen iſt, daß jeder Stock und jedes vertrocknete Reiſig, zauberiſch von ihm angerührt, in Verbindung mit Morgen- und Abendroth, ſeine groben Hüllen ſchmelzen und ein Pfirſich, eine Roſe oder eine Traube werden kann.“ Ich meines Theils, für ſolchen Tiefſinn nicht gemacht, habe bisher in dieſen Stellen nichts als eine Anlehnung an die Abſurditäten des Zauberglaubens finden können.

Noch einige Bemerkungen über Einzelnes. Zu der Johanneiſchen Stelle iſt die Idee der ewigen Weltſchöpfung durch den λογος richtig beigebracht, nur durch grobſinnliche Ausdrücke entſtellt, wie: „Gott kann ſeine Vorſtellungen zwingen, daß ſie Dinge werden; der belebende Hauch, wodurch der ewige Geiſt Vögel, Blumen, Thiere, Menſchen, die er zuvor gedacht, nun als Erſcheinungen ausathmet u. ſ. w.“ — Die Aeußerungen des Mephiſtopheles über die Logik gegen den Schüler deutet der Ver-

faſſer auf die Theorie überhaupt, nennt dieſe die Beſchäftigung mit dem Getrennten, und ſagt, das lebensvolle Genie wiſſe, daß alles Theoretiſche ſein Ziel nothwendig verfehlt, und eben weil es trenne, auch nicht im Stande ſei, das geringſte Ganze, ſei es ein Pfirſichkern, eine Erdbeere oder ein Mückenfuß, auf ſeinem abgezogenen Wege hervorzubringen. Kann denn das die Praxis? Denkt der Verfaſſer hier zugleich an die Worte: Grau, theurer Freund, iſt alle Theorie u. ſ. w., die ſo viel mißbraucht werden, ſo hat er vergeſſen, daß Mephiſtopheles hier ganz als Teufel ſpricht, und den Schüler von etwas Gutem, der Theorie abzulocken ſucht. Mephiſtopheles hat zwar immer halb Recht und ſo auch hier, aber auch um kein Haar weiter. — Ganz falſch wird Fauſt's Ausruf in Gretchen's Zimmer: Armſel'ger Fauſt, ich kenne dich nicht mehr u. ſ. w., als Ausbruch der Scham und Reue über ſeine Verſunkenheit ins Sinnliche gefaßt, da es ja vielmehr ein Ausruf der Verwunderung über die leidenſchaftlich ernſte Theilnahme ſeines Gemüths an einem Abentheuer iſt, wo er vorher nur geradezu genießen wollte. — Noch ein gut Stückchen allegoriſchen Deutelns. Die Entzauberung der „Handwerksburſche“ (welcher Tuſch! Es ſind ja Studenten) in Auerbach's Keller wird als feenhafte Darſtellung des Katzenjammers ausgelegt (S. 304, 305).

Der Ton des Ganzen iſt die behagliche Redſeligkeit eines Mannes von reicher geſelliger Bildung und wohlmeinender Geſinnung, doch ohne ſpeculativen Beruf; am liebſten hört man den Verfaſſer über Lebensbilder, wie die Spaziergängerſcene vor dem Thore, ſprechen. Seine Ungewohntheit wiſſenſchaftlicher Darſtellung kommt öfters naiv zum Vorſchein, wie z. B. wenn

er zu der Stelle: Wer läßt den Sturm „der“ (muß ja heißen: zu) Leidenschaften wüthen, das Abendroth im ernsten Sinne glüh'n? bemerkt: „der Dichter vergleicht in dieser Stelle das Moralische mit dem Physischen, den Sturm, wie er die Blätter der Weltgeschichte in Bewegung setzt, mit dem Sturme, welcher die Blätter des Waldes durchrauscht u. s. w.“ Der Dichter sagt hier von dem Dichter nicht, daß er das Moralische mit dem Physischen nur vergleiche, sondern daß er das Physische als die, ihm ähnliche, geistige Erscheinung begleitend einführe, so daß der Leser oder Hörer unwillkürlich das Naturphänomen als Symbol des geistigen oder als Sympathie der Natur mit dem Menschen anschaut, wie z. B. der Sturm im König Lear. Nachdem er die nicht allzuschwer verständlichen Gesänge der Erzengel gar zu sublim gedeutet hat, bricht er naiv ab: „Diese Betrachtungen sind allerdings sehr hoch und übersteigen fast alle menschliche Fassungskraft.“

Briefe über Goethe's Faust. Von M. Enk. Wien, 1834.

„Sie erinnern sich wohl noch des Jünglings, der, als Sie mich das letzte Mal besuchten, zu mir ins Zimmer trat, um einen kleinen Auftrag auszurichten, und bald darauf sich wieder entfernte. Sein interessantes Gesicht fiel Ihnen auf durch einen sprechenden Zug von Melancholie, der sich darauf ausdrückte u. s. w.“ — Nun der interessante Jüngling laborirt an dem Gefühle des Widerspruchs zwischen Ideal und Wirklichkeit, er hat

„die warmen und lebensfrischen Tinten erkalten sehen“ u. s. w. Es giebt aber außer dem Schmerze über diesen Widerspruch noch einen andern, den über die Zerstörung des sittlichen Ideals durch die grausame Welt. Das sittliche Ideal ist das Ideal des Guten und Schönen; aber die Wirklichkeit, die Erfahrung zerstört den Traum der Liebe, der Freundschaft, des hingebenden Vertrauens. Wodurch unterscheidet sich aber dieses zweite Ideal von dem ersten? das sittliche Ideal von dem Ideal? Gleich ein Stückchen von der Logik des Hrn. Verfassers. S. 3 scheint er unter dem ersten Ideal das der Glückseligkeit verstehen zu wollen. Dann fällt es entweder mit dem folgenden zusammen, oder die Glückseligkeit fließt aus der Sittlichkeit, dann fällt es mit dem zweiten zusammen. Er führt nämlich nun einen dritten Grund interessanter Melancholie auf, den Schmerz über die Unzulänglichkeit unserer Intelligenz, das Unendliche zu erkennen. Von einem scharfen Begriffe ist auch hier wieder nicht die Rede, denn der Verfasser confundirt mit diesem Schmerze den unbestimmten über die Grenzen unserer Kraft überhaupt und geht ohne Zusammenhang auf die Unvollkommenheit unseres Strebens nach materiellen Zwecken über, auf die Hindernisse, die dem Bemühen um Macht, Besitz u. s. w. durch die Wechselfälle des Glückes entgegengestellt werden.

Alle diese verschiedenen Sorten von Schmerz concentriren sich in dem über die Unlösbarkeit der Frage nach den letzten Räthseln des Lebens. Wo finden wir nun in diesem Generalschmerze Trost? Im Glauben. Da haben wir's; der erschütterte Glaube soll sich durch den Glauben curiren.

Nun — Faust leidet am höchsten Grade jenes Zerfallenseins, namentlich an den drei letzten Sorten von Schmerz. Die Rich-

tung auf Erkenntniß, auf materielle und auf sittliche Lebenszwecke vereinigt er in sich. Das sittliche Streben tritt bei ihm freilich sehr in den Hintergrund. Desto entschiedener ist sein Streben nach Erkenntniß; aber es ist kein reines, sonst wäre es undramatisch. (Undramatisch wäre es allerdings als ein bloß philosophisches, aber die poetische Belebung, das Pathos muß darum nicht durch Unterschiebung heterogener und unwürdiger Triebfedern, wie wir diese bei dem Verfasser unten finden werden, erst hinzutreten, sondern liegt in der Ungeduld und Leidenschaft dieses Strebens an sich.)

Jetzt folgt ein Nest von Confusion und Unsinn, das schwer wiederzugeben ist. Das rein Unsinnige kann man nicht darstellen. Doch muß ich es versuchen, und kann dem Leser diese Geduldprobe nicht erlassen. Diese Kritiken wollen keinen Speisezettel allgemeiner Prädikate — oberflächlich — scharfsinnig — tiefsinnig — richtig — falsch u. s. w. geben, sondern ihr Urtheil aus einem Eintreten in den Inhalt der Werke, sei er auch noch so schlecht, entstehen lassen. Es ist eine Art Höllenfahrt des Verstandes, um zu predigen den Geistern im Gefängniß (1. Petr. 3, 19).

Der Grundgedanke ist: ein wahres und reines Streben nach absoluter Erkenntniß kann es gar nicht geben; einem Versuche, die Schranken unserer Erkenntniß zu übersteigen, mangelt alles Positive, er ist bloß verneinender Natur, d. h. es kann damit gar nicht ernstlich gemeint sein, sondern er ruht auf bloß egoistischen und sinnlichen Triebfedern. Dies erhabene Resultat findet der Verfasser, indem er zuerst den Umfang der verschiedenen Richtungen des Erkenntnißtriebes scharfsinnig so zeichnet: „derselbe

hat drei Richtungen: die Richtung auf das scientifische Wissen, insofern dieses das Nothwendige und Nützliche, wie das Angenehme im Leben zum Gegenstande hat; auf die Kenntniß der Natur als Inbegriff aller äußern Erscheinungen und ihres nothwendigen Zusammenhanges, und auf die Erkenntniß der sittlichen Natur des Menschen und den Zusammenhang seines gegenwärtigen Daseins mit einem zukünftigen. Jede dieser drei Richtungen nun kann, wenn sie sich in den gehörigen Schranken hält, gar wohl zur Befriedigung gelangen. Die Versöhnung mit den unserer Erkenntniß gesetzten Schranken liegt nämlich bei dem scientifischen Wissen darin, daß dieses für unsere äußeren Lebenszwecke, für diejenigen sowohl, welche das Nothwendige und Nützliche, als für jene, welche das Angenehme zum Gegenstande haben, und ebenso unsere Erkenntniß von der materiellen Natur, wie von der sittlichen des Menschen für unser Bedürfniß in unserem gegenwärtigen Zustande sich als genügend ausweist, um uns, auch innerhalb der unserm Geiste gesetzten Marken, eine hinreichende Befriedigung finden zu lassen" (der Satz steht wörtlich so da, man sollte den Verfasser erst in die Kinderschule schicken, um construiren zu lernen). „Vermittelt aber wird diese Befriedigung nach jeder der angegebenen Beziehungen im Allgemeinen durch das in unserer Natur liegende Wohlgefallen an dem Erreichten als errungenem, und an dem Erreichbaren als zu hoffendem Besitz; bei unbefangener Erforschung der materiellen, so wie der sittlichen Natur des Menschen aber auch noch dadurch, daß diese, wie unvollkommen unsere Einsicht auch bleibe, uns jederzeit dem Glauben an eine sittliche Weltregierung zulenkt, und so nicht nur dem Schmerz über unsere Beschränkung seine Stachel nimmt, sondern

uns auch mit der erhebenden Hoffnung erfüllt, daß unsere intellectuellen wie unsere sittlichen Kräfte im beständigen Fortschritt einer vollkommneren Entwickelung entgegenreifen."

Wo soll man anfangen, diesen Knäuel zu entwirren? Davon will ich gar nichts sagen, daß die erste der drei angegebenen Richtungen gar nicht in das Gebiet der reinen Erkenntniß gehört, der Verfasser müßte denn unter dem Angenehmen das Schöne verstehen; lassen wir ihm das Vergnügen, bockene Händl, Kolbsschnitzl, Vögerl als einen der Gegenstände des Erkenntnißtriebes anzusehen. Die andern Gebiete nun, das Reich der Natur und des Geistes lassen sich, so meinen wir andern dummen Leute, erkennend nur durchdringen, wenn sie als Offenbarung des Absoluten begriffen werden, was freilich voraussetzt, daß beide Sphären der Wirklichkeit als verschiedene Stufen dieser Offenbarung in Einer Idee befaßt werden, deren Darstellung in der Form des reinen Gedankens eine dritte oder vielmehr erste Wissenschaft, die Metaphysik, fordert. Der Verfasser aber hält nicht nur mit jenem platten, formalistischen Verstande, der a. b. c. α. β. γ. א. ב. ג. u. s. w. zählt, jene beiden Gebiete auseinander, sondern vollends von diesem reinen Denken des Absoluten weiß er gar nichts. O ja doch, er weiß auch etwas von der absoluten Idee, denn die ethische Erkenntniß wird nach ihm „auch noch" dadurch befriedigt, daß sie uns dem Glauben an eine sittliche Weltregierung „zulenkt" und uns mit der Hoffnung auf Unsterblichkeit erfüllt. Dies soll aber keine Erkenntniß sein, sondern ein Glauben, eine Hoffnung bleiben, gehört also gar nicht in das Gebiet der wissenschaftlichen Erkenntniß. Dies soll sich der Verfasser nur ja nicht nehmen lassen, denn wollten wir Ernst daraus

machen, daß dieſe Beziehung auf ein Unendliches weſentlich zur wahren ſittlichen Erkenntniß gehöre, ſo wären wir ſo frei, es mit dem unbeſtimmten Begriffe einer ſittlichen Weltregierung u. ſ. w. genauer zu nehmen und zu fordern, daß die Erkenntniß, wenn ſie eine wahre ſein will, im Reiche der ſittlichen Wirklichkeit das Abſolute als wirklich gegenwärtig begreife, und das würde ſich der Hr. Verfaſſer verbitten, denn nur als ein Jenſeits für die Vorſtellung kennt er den abſoluten Inhalt der Idee, und er würde ſich, gäbe er mehr zu, widerſprechen, denn ſogleich ſtellt er nun die, durch das Bisherige ſo tief begründete, Behauptung auf, daß jedes Streben der Erkenntniß, das die unendliche Idee zu begreifen ſich erkühne, „vernichtend der Vernichtung zuſtrebe," d. h. daß jedes ächt philoſophiſche Streben ein lügneriſches, ſchlechtes und verwerfliches ſei.

Wer jene elende, Epikuräiſche und unphiloſophiſche Befriedigung verachtet, wer die Welt in ihrer Einheit mit der abſoluten Idee erkennen will, der ſieht nach dem Verfaſſer in der Natur bloß eine verworrene Maſſe, denn er kann „weder die Natur nach ihrem innern Zuſammenhang als ein ſelbſtſtändiges Ganze erfaſſen, noch den Bruchſtücken ſeiner Einſicht in dieſem Zuſammhang durch die Beziehung auf die Idee einer Gottheit eine ſichere Bedeutung abgewinnen," ihm „mangelt eine Alles zur Einheit verknüpfende und durch ſich ſelbſt abſchließende Idee," die dagegen unſer beſcheidener Philoſoph vom Wurſtlproter in ſeiner Kindervorſtellung beſitzt. Ebenſo ſoll dem, der die ſittliche Natur zu erkennen ſtrebt und dabei die oben vom Verfaſſer geſteckten Grenzen überfliegt, die ausgleichende Idee einer ſittlichen Weltregierung und ebendamit aller Ernſt und Gehalt des Strebens abgehen.

Ich Blinder meinte, eben gerade der, der auf die unendliche Erkenntniß verzichtet, habe dieſe Idee nicht, und der Philoſoph, der das Abſolute zu begreifen ſtrebt, habe ſie. Aber was wiſſen wir dummen Leute! Der Verfaſſer ſieht tiefer, denn er hat, indem er vorausſetzt, was zu beweiſen war, vornherein („im Vorhinein“ mit dem Hrn. Verfaſſer zu ſprechen) unter dem, der nach abſoluter Erkenntniß ſtrebt, bereits einen Irreligiöſen verſtanden, dem es gar nicht Ernſt iſt, den niedrige Triebfedern treiben, denn „wie kann das Unerreichbare“ (quod erat demonstrandum) „für den Erkenntnißtrieb Ziel eines poſitiven Strebens ſein, wenn es ſich dieſem als ein Unerreichbares mit ſolcher Entſchiedenheit darſtellt, wie das überall bei den außer dem Bereich unſeres Erkennens liegenden Objecten der Fall iſt?“

Es giebt alſo zwei Welten, eine Welt, die man mit Händen greifen kann, und eine Welt, die außerhalb unſeres Bereiches liegt. Zwiſchen Beiden iſt ein Bretterverſchlag, Mauer, Riegelwand oder ſo etwas; wer durch die Mauer will, der hat keinen wahren Erkenntnißtrieb, es iſt nur „ein leidenſchaftliches Ungeſtümm, kein poſitives Hinausſtreben“ über die Riegelwand. Wer hier mit dem Kopfe durch will, der ſtrebt nicht nach Erkenntniß „um ihrer ſelbſt willen.“ Ich hatte wieder gemeint, gerade der ſtrebe nach dieſer, und der Andere, der auf reines Erkennen verzichtet, ſtrebe nach Erkenntniß nur um in Ruhe ſeine Carbonaden zu verzehren. Nicht ſo der Hr. Verfaſſer: Fauſt, weil er nach ſchrankenloſer Erkenntniß ſtrebt, iſt vom puren Egoismus getrieben. In Fauſt's Magie, in der herrlichen Scene mit dem Erdgeiſte, in jenen Monologen voll heiligen Schmerzes, im Selbſtmordverſuche ſieht er nur „titaniſchen Hochmuth, unerſättliche

Genußgier" und zieht durch eine unverzeihliche Anticipation Faust's Aeußerung bei dem Abschluß des Contracts mit Mephistopheles „Laß' in den Tiefen der Sinnlichkeit uns glühende Leidenschaften stillen u. s. w." schon hier herauf, wobei er freilich nicht merken will oder nicht merkt, daß gerade in demselben Zusammenhang Faust zugleich seine Verachtung des Sinnengenusses ausspricht. Faust ist nicht ohne Schuld, das liegt freilich klar am Tage; er überspringt die Mittel des Erkennens und will schauen, ohne zu denken, zu experimentiren. Dies ist die Ungeduld eines feurigen Temperaments, das ebendaher allerdings nach Lebensgenuß dürstet, und daran packt ihn nachher Mephistopheles, aber darum ist sein Streben nach höchster Erkenntniß nicht minder rein, heilig und göttlich. Hat denn diese Seele keine Ahnung davon, daß man entweder nichts oder Alles erkennen kann? Kein Gefühl für jene schmerzlich tiefe Sehnsucht, die ursprüngliche Einheit des Ich mit dem All der Gegenstände in Liebesinbrunst reiner Betrachtung wiederherzustellen? Der Denker, der in tiefem Sinnen Mitternächte bei der einsamen Lampe heranwacht, der ist keine erhabene Erscheinung, der thut nur so, der denkt: Hätt' ich auf Morgen ein Seidel Tokayer zum Frühstück, eine hübsche Dirne bei mir, und einen Orden am Rock?

Auch die ethischen Fragen nach der sittlichen Bestimmung des Menschen, dem Zusammenhang des gegenwärtigen Lebens mit dem künftigen und dem Dasein einer moralischen Weltordnung, haben Faust niemals ernstlich beschäftigt. Ja wohl nicht! weil er nicht der seichte Kopf ist, der von den höchsten Problemen sich durch solche moralische Gemeinplätze loskauft.

Endlich iſt Fauſt über die Beſchränkung ſeiner ſinnlichen Natur mit ſich zerfallen. Hier, wo es gilt, den Don Juan in Fauſt, der ein All der Genüſſe zu durchwühlen dürſtet, und der allerdings eine Seite von Fauſt iſt, aber nicht, wie der Verfaſſer meint, der ganze Fauſt, wird es Hrn. Enk erſt recht heimathlich zu Muthe, und ſeine Schilderung eines Genußhelden iſt wohl immerhin die gelungenſte Parthie in dieſem Wiſch. Fauſt erſcheint nun als ein geiſtreicher roué, der eine Unendlichkeit der Genüſſe anſtrebt, aber „nur noch“ den Drang einer immerwährenden Aufregung übrig hat. So tief konnte der Verfaſſer dieſen Charakter, ſo tief die Bedeutung der Worte verkennen: Du hörſt es ja, von Freud' iſt nicht die Rede .... zerſcheitern. Wenn Fauſt's Sinnlichkeit durch den Hexentrank verjüngt und aufgereizt wird, ſo meint er, ſie bedürfe ein ſolches Stimulans, weil ſie durch Genüſſe abgeſtumpft ſei, da doch der klar und baar vorliegende Sinn der Tragödie iſt, daß ſie im Studirſeſſel verſchüchtert war. Wo ſteht denn ein Wort davon, daß Fauſt ſchon vorher ein Genußmenſch war?

So hat alſo der Verfaſſer herausgebracht, daß in Fauſt, deſſen Weſen nichts als Hochmuth und Genußgier iſt, durchaus kein poſitives, ſondern nur die Vernichtung jedes poſitiven Strebens dargeſtellt, daß „die Tragödie nur wegen des Umfangs und der Tiefe der Darſtellung des Zerſtörens und Vernichtens von allem innerhalb der Grenzen der Menſchheit Liegenden ein Rieſenwerk zu nennen iſt.“

Die reine Verneinung iſt aber als bloße Abſtraction unpoetiſch. Der Dichter wußte ihr ſelbſt wieder einen Schein der Be-

jahung zu leihen, indem er ſie als ſelbſtbewußtes Streben, zu vernichten und zu zerſtören, darſtellt: ſo conſtruirt unſer Philoſoph den Mephiſtopheles. Derſelbe repräſentirt Fauſt's Gemüthslage, ſo jedoch, daß er, was Fauſt als Menſch nicht kann, das Vernichten und Verneinen als ſolches, will. Seine Abſicht iſt, in Fauſt jeden letzten kräftigen Aufſchwung zu erſticken und ihn ganz ans Gemeine zu feſſeln. Schon gut; was aber bei dem Vertrage mit Mephiſtopheles Fauſt will, davon hat natürlich der Verfaſſer keine Ahnung, keinen Begriff davon, daß Fauſt ſeine Freiheit im Schiffbruch erproben und retten will, daß hier der Geiſt im Bewußtſein ſeiner Unendlichkeit mitten durch ſein Entgegengeſetztes frei hindurchzuſteuern ſich erkühnt. Die Liebe zu Gretchen iſt „ein fruchtloſes Auflodern“ ſeiner ſchon vorher ganz verſunkenen Natur. Fauſt faßt dieſe Liebe tiefer und reiner, als Mephiſtopheles wünſchte, aber die Rückkehr zur Contemplation in Wald und Höhle iſt ein Verſuch, von dieſer Leidenſchaft, die ihn jedenfalls in eine eines ſo ſtrebenden Geiſtes unwürdige Beſchränkung zu bannen droht, ſich zu befreien; Hr. Enk aber rechnet dieſe Scene mit ſeinem uns ſchon bekannten Scharfſinn zu den Paroxysmen dieſer Leidenſchaft ſelbſt (S. 40).

Daß Fauſt dennoch am Schluſſe gerettet erſcheinen müſſe, konnte ſich der Verf. ſchon gemäß dem Prolog im Himmel nicht verbergen, der zu dem Erhaben„d“ſten gehört, was die deutſche Poeſie beſitzt. Blieb das Gedicht Fragment, ſo konnte es, giebt er zu, bei einer Andeutung dieſer Rettung ſein Bewenden haben; ward es ausgeführt, ſo war das Wie derſelben darzuſtellen. Freilich iſt er nun aber in beiden Fällen in großer Verlegenheit um den Dichter; denn da er (Hr. M. Enk nämlich) aus Fauſt einen

vollständigen Lumpen gemacht hat, so sieht man nicht, was denn da zu retten sei und wie; das Restchen guten Willens, das dieser Faust wie jeder Tropf noch aufzuweisen hat, reicht natürlich nicht aus, an ihm gerade ein so besonderes Exempel der Großmuth zu statuiren. So weit geht nun unser heiterer Kopf in seiner horrenden Naivität, daß er den Widerspruch, in welchen er selbst durch seine verkehrte Deutung mit der sonnenklaren Intention des Gedichts gerathen ist, statt ihn nun einzusehen und sich auf die Rechnung zu schreiben, dem Dichter aufladet. Zu den Worten: Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt, sagt er: „Das ist nicht der Faust des Dichters! Gestehen Sie“ (er correspondirt mit einem Freunde, gegen den er, wenn er ihm nicht Alles zugiebt, gelegentlich sehr grob ist, wie S. 45), „hier ist ein Widerspruch, der sich nicht wohl lösen läßt.“ Ja wohl ist einer da!

In dieser Verlegenheit läßt nun der Schelm uns Unglückliche stehen und geht nun so mir nichts dir nichts zum zweiten Theil über. Doch nein, er spricht sogleich von dem fünften Acte desselben, weist die Anknüpfung an den Prolog im Himmel nach, wirft aber Goethe vor, daß bis zu diesem die Darstellung von Faust's Gemüthslage gar nicht fortschreite, — was wir zugeben, — und daß Faust nach allem Vorhergehenden nicht gerettet werden könne, vielmehr Mephistopheles seine Aufgabe vollständig gelöst habe, — was Niemand, der bei Sinnen ist, zugeben wird. Faust erscheint ja zuletzt bemüht um die Erreichung edler praktischer Zwecke, er zeigt sich also als ein Strebender (der Verf. übersieht ganz die wesentlichen Worte: Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen), und kann gerettet werden. Daß Faust bis dahin

gar nicht handelt und weder gut noch böse, sondern eine Allegorie ist, das ist wieder ein anderer Punkt, und wir geben dem Verf. jeden Vorwurf herzlich gern zu, den er sonst gegen diesen zweiten Theil erheben mag, ja wir loben ihn aufrichtig, daß er unter den Wenigen ist, die hier ein tadelndes Urtheil wagen. Hier hat ihm sein Sinn für das Feste und Greifbare wesentlichen Vorschub geleistet, er bringt S. 67 bis 69 ganz brave kritische Bemerkungen vor.

„Ob ich diese Briefe veröffentlichen werde? Vielleicht. Ich gestehe Ihnen, daß ich mich stark versucht fühle", so beginnt der letzte Brief, worin der Verf., da er ja über die Tragödie so erschöpfend gesprochen hat, sich noch zu allerhand gediegenen Bemerkungen über die neuere Litteratur Zeit nimmt.

Goethes Faust, Andeutungen über Sinn und Zusammenhang des ersten und zweiten Theils der Tragödie, von Dr. F. Deycks. Koblenz, 1834.

Des Verf. Hauptabsicht ist, den poetischen Werth des zweiten Theils und seinen innern Zusammenhang mit dem ersten gegen seine Tadler, namentlich Enk, zu behaupten, zu beweisen, daß „beide Theile der Tragödie als wahres Kunstwerk sich abrunden." Manches Einzelne freilich nicht nur im zweiten, sondern auch im ersten Theile, meint er, sei so räthselhaft, daß man ein Oedipus sein müßte, um darüber ganz in's Klare zu kommen. Das stört ihn aber nicht im Geringsten in seinem ägyptischen Götzendienst. S. 27 sagt er: „daß Goethe den Gedanken nicht

ausgeführt, in einem Commentar die Bedeutung dieſer Anſpielungen (in Oberon's und Titania's goldner Hochzeit u. ſ. w.) zu enträthſeln, iſt in dem Grade täglich mehr zu beklagen, als wir uns von jenen Zeiten und deren Getriebe mehr entfernen. Wer verſtünde ohne den Scholiaſten nur Eine Scene im Ariſtophanes?" Daher macht er auch dem Gedichte keinen Vorwurf, wenn er ſich oft unfähig bekennen muß, ſeine Räthſel zu deuten (z. B. S. 34). Ich habe hierüber nach den Bemerkungen meiner Einleitung nichts zu ſagen. Goethe darf ſich freilich ſelbſt über die Zumuthung nicht beklagen, daß er wie der ehrliche Melchior Pfinzing ſeinen allegoriſchen Hauptleuten Fürwittig, Unfalo, Neidelhardt, die Erklärung hätte anhängen ſollen: „iſt ein Poeterey und bedeut't u. ſ. w."

Der Verf. giebt zuerſt eine flüchtige Skizze vom Inhalte des erſten Theils und hebt in ſeinen Bemerkungen zum Contracte den Punkt richtig hervor, worin allerdings die innere Einheit des erſten und zweiten Theils zu ſuchen iſt: Fauſt kann nicht untergehen, weil auch im Taumel der Sinnlichkeit ſein hohes Streben nicht erſtirbt. Dann ſollte er aber auch den Ausdruck vermeiden, daß der Bund mit Mephiſtopheles ein feierlicher Abfall von Gott ſei; dies iſt er nach der Sage, nicht nach der Tragödie. Einzelnes faßt er unrichtig; ſo glaubt er in Fauſt namentlich eine dichteriſche Natur zu erkennen, wovon doch kein Wort im Gedichte ſteht, man nehme denn den Ausdruck ſo weit, daß er überhaupt das Poetiſche in jeder Art von Genialität bezeichnen ſoll. Nachher ſcheint es, dieſe Bemerkung beziehe ſich auf die Vermählung Fauſt's mit Helena. Fauſt bedeutet aber in dieſer nicht die romantiſche Poeſie, ſondern das romantiſche Princip überhaupt. Gar nicht verſtanden habe ich, wenn es Seite 22 von Fauſt heißt,

in ſeinem Streben nach fortgeſetzter, Alles umfaſſender Thätigkeit bemerke derſelbe weniger die furchtbare Großartigkeit der Naturkräfte, der Drang nach Wahrheit mildere ſich durch die Luſt am Truge. Irriger Weiſe meint der Verf., Fauſt's Untreue gegen Gretchen ſei ein Werk des Mephiſtopheles; Mephiſtopheles lockt ihn ja von ſeinen Contemplationen in Wald und Höhle zu Gretchen zurück, weil dieſe Liebe, obwohl nicht blos ſinnlich, als eine Beſchränkung in ein eng befriedigtes Leben ganz in ſeinem Intereſſe iſt. Allerdings wünſcht er, dadurch, daß er Fauſt noch länger an Gretchen feſſelt, die Schmerzen der ſpäter doch nothwendigen Trennung, das Elend Gretchen's und Fauſt's Schuld um ſo mehr zu ſteigern. Jene Scene in Wald und Höhle mußte freilich dem Verf. unverſtanden bleiben, da er den Ausruf: Erhabner Geiſt, du gabſt mir, gabſt mir Alles u. ſ. w. als den Ausdruck glücklicher Liebe anſieht.

Im zweiten Theile ſoll nun Fauſt durch größere und bedeutendere Verhältniſſe ſich durcharbeiten. Eine Reihe großer Welterſcheinungen, Hof und Staat, Krieg und Schlacht u. ſ. w. gehen an unſerem Blicke vorüber. Noch ehe der Verf. unterſucht hat, ob es dem Dichter geglückt iſt, dieſe Intention durchzuführen, bricht er in ein Lob dieſes zweiten Theils aus: „Nicht nur gleich ſteht der zweite Theil dem erſten an Geiſt und Gehalt, er übertrifft ihn ſogar an Ideenfülle“ u. ſ. w. Ich mag dieſe Apoſtrophe nicht weiter abſchreiben. Ideenfülle? Ja, der zweite Theil hat mehr Ideen, aber es kommt darauf an, ob es Ideen ſind, die, in ſich ſchon beſtimmt und concret, unmittelbar die äſthetiſche Darſtellbarkeit mit ſich führen, oder Ideen, die, in abſtracter Allgemeinheit belaſſen, nur den fadenſcheinigen Rock der Allegorie

vertragen. Wie klar aber der Verf. über dieſe und ihren Unterſchied von der wahrhaft poetiſchen Geſtalt denkt, beweiſt er S. 65, wo er zugiebt, daß die Gebilde der claſſiſchen Walpurgisnacht Allegorieen ſeien, und dieſe definirt als „Begriffe in ſinnlicher Form.“ Die Kleinigkeit, welches Verhältniß zwiſchen Begriff und ſinnlicher Form in der Allegorie ſtattfinde, welches in der ächten Poeſie, bekümmert ihn nicht. Er unterläßt aber nicht, uns eine weitere Probe ſeiner äſthetiſchen und logiſchen Bildung zu geben. Alle Poeſie, fährt er fort, iſt auf ihrem Gipfel Sinnbild der Natur. Sinnbild — was heißt das? Iſt der Sinn mit dem Bilde nur durch ein tertium comparationis verbunden, oder ihm einverleibt und identiſch mit ihm? Darauf kommt es ja erſt an. Was der Verf. ſo eben Begriff genannt hatte, nennt er jetzt Natur. Was ſoll das heißen? Die Natur (die ſinnliche Form) iſt ja vielmehr in der Poeſie Bild des geiſtigen Inhalts (mag derſelbe meinetwegen Begriff genannt werden). So naiv iſt der Verf., daß er Solger's Definition *für ſich* anführt: die poetiſche Darſtellung ſei die Ironie der Natur. Dieſe beſagt ja eben das Umgekehrte, nämlich: in der poetiſchen Darſtellung ſei ein Natürliches geſetzt, aber ironiſch gemeint, d. h. nicht als Solches, ſondern es bedeute etwas Anderes, als Natur, nämlich etwas Geiſtiges. Allegorieen, fährt er fort, entdecken wir beſonders in Goethes ſpätern Werken, während die früheren faſt alle durch ein ungelöſtes Räthſel reizen. Da wären ja die früheren allegoriſch, denn die Allegorie iſt es, die ungelöſte Räthſel zurückläßt. Wenn er übrigens weiter von der Allegorie überhaupt die *wirkliche* Allegorie ſo unterſcheidet, daß er unter dieſer die Verbindung mehrerer bedeutender Geſtalten zu einer Handlung verſtan-

den wiſſen will, die ſelbſt wieder einen tieferen Inhalt ſpiegle, ſo iſt etwas Wahres daran. Ich kann zwar mit der auch ſonſt aufgenommenen Unterſcheidung zwiſchen Symbol und Allegorie, daß die letztere mehrere Symbole zu dem Succeſſiven einer Handlung vereinige, nicht ſchlechtweg übereinſtimmen. Allgemein pflegt man auch ein ruhendes einzelnes ſinnliches Ding, das nicht ſich ſelbſt, ſondern durch ein willkürliches tertium einen anderweitigen Begriff bedeutet, Allegorie zu nennen. Im Symbole findet daſſelbe äußerliche und bloß vergleichende Verhältniß zwiſchen Idee und Bild ſtatt, wie in der Allegorie, und man kann deswegen ſtreng genommen die ächte Poeſie, welche Bild und Idee zur reinen Identität verſchmelzt, weder ſymboliſch, noch allegoriſch nennen. Der Unterſchied zwiſchen beiden iſt nur der, daß das Symbol, ein gemeinſames Erzeugniß der religiöſen Phantaſie einer Maſſe, die Idee mit dem Bilde in bewußtloſem Glauben zu identificiren gewohnt iſt (obwohl dieſes jene bloß andeutet), die Allegorie aber die Erfindung der künſtlichen und ſich vollkommen bewußten Reflexion eines Einzelnen iſt. Daher, obwohl weder das Symbol noch die Allegorie wahrhaft poetiſch iſt, kann doch das erſtere durch ſeine Entſtehung im Elemente der Naivität weit eher einen poetiſchen Eindruck hervorbringen. Der Einzelne nun, der eine Allegorie erfindet, wird im Gefühle, daß ein Begriff durch ein todtes Ding nur unvollſtändig angedeutet wird, gern eine Reihe von einzelnen Allegorieen zur Succeſſion einer Handlung verbinden, um den Begriff erſchöpfender zu verſinnbildlichen, indem je der folgende Zug den vorhergehenden und ſo alle einander ergänzen und erklären.

Uebrigens muß ich hier zu den Vorwürfen gegen den zweiten

Theil, die ich in der Einleitung ausſprach, noch den weiteren fügen, daß Goethe, nicht zufrieden, Allegorie auf Allegorie gehäuft zu haben, die immerhin noch eine Idee von allgemein menſchlichem Intereſſe in ſich verbergen mögen, Gegenſtände nackter Gelehrſamkeit, wie die Frage über die ſamothrakiſchen Götter und den Streit des Neptunismus und Vulcanismus, in ſein Gedicht hereingezogen und unter einem Krame antiquariſchen Apparats verſteckt hat. Der Gelehrſamkeit, die der Verf. zur Erklärung der claſſiſchen Walpurgisnacht aufbietet, mag ihre Ehre bleiben, aber daß er kein Gefühl dafür hat, wie troſtlos es mit einem Gedichte ausſieht, das für die Mitwelt oder nächſte Nachwelt der eigenen Nation und für die Maſſe nicht bloß, ſondern auch für die Gebildetſten einen ſolchen Kram erfordert: dadurch legt er einen vollen Beweis ab, daß er gar nicht weiß, was Poeſie iſt.

In der That, wenn es ſo fortgeht, wie es bei ſolchen Auſrtcien das Anſehen hat, wird ſie bald wieder in der alten Pracht aufſteigen, die Zeit Bernini's, die Zeit Le Notres, die Zeit der Zöpfe, die Zeit gepuderter Perrücken, drauf Pfalzgrafen Lorbeern drücken!

Wie die andern Erklärer, ſo lobt auch Deycks die Schönheit des dritten Acts, der antiken Verſe namentlich, die mir jedoch ſo verkünſtelt und undeutſch erſcheinen, als Solger's holperichte Ueberſetzungen, und in den Sprachformen ganz demſelben verwünſchten Style huldigen, den ich in der Einleitung ſchilderte. Goethe that ſich auf die Allegorie des dritten Actes etwas Beſonderes zu gute und hatte dieſe Conception allerdings noch in kräftigeren Jahren gefaßt: allein es iſt und bleibt ein Mißgriff, und wir haben ja mehr Beiſpiele, daß große Naturen ihr Beſtes ſorg-

los und anſpruchlos ausſtreuen und auf ihr Verfehltes eitel ſind. Die Helena der Volksſage vom Zauberer Fauſt zu einer Allegorie der Verbindung des romantiſchen und claſſiſchen Princips zu benutzen, lag ſehr nahe, auch für einen ganz gewöhnlichen Kopf. Was aber die Helena in der Volksſage will, hat Goethe ſchon in Gretchen gegeben. Man ſage nun immerhin, Helena trete hier keineswegs als bloße Allegorie auf, ſie erſcheine wirklich und lebendig aus dem Hades wieder. Das ginge noch; aber nachher bedeutet ſie in Allem, was mit ihr geſchieht, die claſſiſche Bildung überhaupt, es gehen Dinge mit ihr vor, denen man es alsbald an der Stirn anſieht, daß es ſich hier nicht um dieſe Perſon, ſondern um einen Begriff handle, und ſie wird alſo zur reinen Allegorie verflüchtigt.

Ob der Verf. in der Deutung einzelner Stellen dieſes zweiten Theils glücklich oder unglücklich geweſen, geht uns nichts an. Zum fünften Acte weiſt er richtig nach, wie Fauſt durch großartige Thätigkeit ſich der Erlöſung würdig macht und ſo der Schluß zum Prolog und zur Contract-Abſchließung zurückkehrt. Zwar legt er zu viel Werth darauf, daß Fauſt am Ende ſeiner Tage den Zauber verwünſcht, indem er glaubt, ſchon durch dieſe Aeußerung des Fauſt habe Mephiſtopheles die Wette verloren, aber deſto gewiſſer hat er Recht, wenn er die edle Thätigkeit Fauſt's und ſeinen Willen, daß das Gute und Rechte beſtehe und daure, als hinlänglichen Grund ſeiner Rettung bezeichnet. Daß dieſer rationellen Löſung der Aufgabe der chriſtlich-katholiſche Schluß widerſpricht, bemerkt er nicht. Ganz richtig fühlt er zwar, daß ein Schluß im kirchlichen Sinne bei Fauſt auch Reue und Buße vorausſetzt, er fügt hinzu, daß nach dem wahren Chriſten-

thum der äußerliche Act der Fürbitte Fauſt nicht retten könne, allein er zieht den Schluß nicht, daß Goethe, da er das wahre Chriſtenthum durch die Tendenz des ganzen Gedichts und beſonders den letzten Auftritt in eine vernünftige Thätigkeit ſetzt, überhaupt die theologiſch poſitive Schlußwendung, deren Conſequenzen einmal mit dieſem rationellen Chriſtenthum ſich nicht vertragen, hätte vermeiden und eben bereits in Fauſt's redliches Kämpfen die Beſeligung ſetzen müſſen. Geht's ihm drüben gut, ſo muß er ja auch dort kämpfen, denn wo iſt Gutes ohne Kampf? Ganz glücklich führt der Verf. für dieſe Idee den Vers aus dem weſtöſtlichen Divan an:

Nicht ſo vieles Federleſen!
Laßt mich immer nur herein!
Denn ich bin ein Menſch geweſen,
Und das heißt ein Kämpfer ſein!

Der Prolog im Himmel eröffnet allerdings ſogleich das Gedicht in der Weiſe der religiöſen Vorſtellung, in welcher auch der ganze Mephiſtopheles wurzelt, allein jener Prolog iſt ſo geiſtig und frei von allem poſitiven Schnörkelwerke, Mephiſtopheles ebenfalls in ſeiner Art ſo ideell, daß man am Schluſſe nichts weniger als in eine gothiſche Capelle einzutreten und Weihrauch zu riechen geſtimmt iſt. Das poſitiv kirchliche Chriſtenthum wirft als ein Jenſeitiges und Künftiges in Raum und Zeit hinaus, was nach dem rationellen mit dem Dieſſeits zuſammenfällt; ein Gedicht, das ſchon durch die herrliche Stelle des Contracts: Das Drüben kann mich wenig kümmern u. ſ. w. ſich ganz auf den Standpunkt der Dieſſeitigkeit erhoben hat, darf am Schluſſe nicht auf den der Jenſeitigkeit zurückſinken. Hat übrigens der Verf. doch

die Einheit der Grundidee des ersten und zweiten Theils richtig nachgewiesen, so ist ihm dagegen die schlechte Fortführung, die zwischen dem Ende des ersten und zweiten Theils liegt, wie wir sahen, völlig entgangen.

Briefe über Goethes Faust. Erstes Heft. Von C. G. Carus. Leipzig, 1835.

Die Grundidee der Tragödie wird richtig gefaßt, indem als Inhalt derselben hervorgehoben wird: die Menschenseele in ihrer innern Göttlichkeit, wie sie durch tausend Irrsale hindurch ihrer göttlichen Befriedigung mit bewußtlosem Zuge entgegenstrebt, was der Verf. glücklich auch „das genetische Princip alles ächten Seelenlebens", das „Frühlingsmäßige" im Faust, die „Elasticität" der menschlichen Seele nennt. Mit gesunder ästhetischer Einsicht räumt er ein, daß diese Idee in Faust trefflich, aber nicht vollkommen dargestellt, daß die Tragödie mehr beendet als vollendet sei. Schöne Bemerkungen über den Werth und die versöhnenden Wirkungen edler Weiblichkeit knüpft er an Gretchens Charakter. Hätte er nur seine Hauptidee tiefer nachgewiesen, gründlicher durchgeführt, so würde man ihm dafür seine sentimentalen Einleitungen zu jedem Briefe und den ganzen pretiösen Ton, in welchem er schreibt, gern erlassen. Ob der eine dieser Briefe am zweiten Weihnachtsfeiertage 1834 Abends, oder am Bimbimberlestag Morgens, der andere am 4. Febr. Abends in einer wohnlichen und eleganten Stube, oder am Pfeffertag im Holzstalle geschrieben ist, kann uns sehr gleichgiltig sein. Aber solche Sächelchen erläßt uns der süße Mann nicht, der ganz wie Schubarth in den Styl

des Goethischen Altweibersommers sich hineinfristirt hat. Er spricht von treulichstem Anschließen, führt uns Gedankenzüge heran, spricht von sich darlebenden Ideen (das sich Darleben ist überhaupt das andere Wort), von einer Einwirkung höchsten weiblichen Princips, von einzelnen lichvollsten menschlichen Naturen und unterschreibt: treulichst Carus.

Goethes Faust. Uebersichtliche Beleuchtung beider Theile zur Erleichterung des Verständnisses, von W. E. Weber, Professor, Director der Gelehrtenschule zu Bremen. Halle, 1836.

Das Büchlein hat manches Brauchbare und bringt dies in bequemer, anspruchloser Weise vor. Hätte der Verf. gesagt: auf die Deutung des tieferen Gehalts der Tragödie will ich verzichten, mein Zweck ist, euch brauchbare Notizen zu geben, um euch im Aeußerlichen, was zur Scenerie u. s. w. gehört, zu orientiren, so würden wir dem Manne Dank wissen. Aber er geht auf die Idee ein und, wiewohl er sie nicht ganz verfehlt, verdünnt er sie doch durch die Verwässerung, die jede Idee unter den Händen des gemeinen Menschenverstandes zu erdulden hat, daß man sie kaum erkennt. Gehen wir, diesen Vorwurf zu begründen, sogleich auf den Mittelpunkt zu.

Man kann Goethes Faust immerhin eine Theodicee nennen, wenn man nur nicht vergißt, eines Theils, daß dies keineswegs so genommen werden darf, als wollte Goethe in der Weise des Lehrgedichts die Frage der Theodicee, dürftig eingekleidet, ab-

handeln, andern Theils, daß die Frage nach dem Verhältniſſe des Böſen zur göttlichen Weltregierung, wie der Prolog im Himmel ſie ſtellt und beantwortet, nur den allgemeinen Hintergrund bildet, und erſt der beſondere Angriffspunkt, den Fauſt durch ſeinen individuellen Charakter dem Böſen darbietet, jener abſtracten Idee die Concretion giebt, wodurch ſie äſthetiſch darſtellbar wird. Sehr ſchüchtern geht nun der Verf. an jene Frage. „Man kann behaupten, ſagt er, daß es keine größere Gotteslästerung giebt, als den Verſuch einer ſogenannten Theodicee, d. h. eines Beweiſes, daß Gott Alles wohlgemacht habe: das kann Gott wohl uns verſichern, aber es iſt nicht an uns, es ihn zu verſichern.“ Doch macht er ſich, als hätte er dies nicht geſagt, ſogleich an das Thema, und iſt jetzt nicht deswegen, weil die Unterſuchung unbeſcheiden, ſondern weil ſie ſchwer iſt, in keiner geringen Verlegenheit. Seine erſte Verlegenheit iſt, daß ihm gar nicht recht klar iſt, wo denn das Böſe eigentlich ſitzt, in der Welt des Geiſtes, oder auch in der Natur? „Sobald wir aus dem Felde der praktiſchen Pflicht mit unſern Begriffen herausgehen, werden wir an der Oekonomie der kosmiſchen Kräfte ſofort irre.“ Daß dieſes Irrewerden von der eben genannten Schwierigkeit herrührt, erfahren wir weiter unten; zunächſt beruhigt ſich der Verf. bei einem Satze, der freilich jedenfalls gewiß äußerſt klar iſt: „in unſerer Moral giebt es ein Böſes; unterlaſſen wir zu thun, was uns obliegt, ſo taugen wir nichts.“ Freilich entſteht aber auch hier ſogleich eine große Verlegenheit, wenn es ſich fragt, „wo der Uebergang aus dem negativen Böſen, der Unterlaſſung der Pflicht, in das poſitive Böſe, den abſichtlichen Willen, zu ſchaden, aufzufinden ſei? Dies bleibt immer problematiſch. Denn

selbst der größte Verbrecher wird selten einräumen, daß er eigentlich habe schaden wollen, er wird stets auf den Vorwand einer Nothwehr repliiren gegen die Anmuthung, seine Pflicht zu thun da, wo ihm, diese Pflicht zu thun, unbequem war." Ich meinte, bei einem Verbrecher handle es sich nie bloß um Unterlassung der Pflicht, und die angeführte Entschuldigung desselben könne den Philosophen über die wahre Natur der bösen That nicht zweifelhaft machen. Aber der Verf. hat wohl tiefere Schwierigkeiten im Sinne, die Frage wahrscheinlich, ob das Böse nur negativ (privativ) oder positiv sei, und ob es ein Böses um des Bösen willen gebe; er tappt aber in einer Unsicherheit, die einen ungewöhnlichen Mangel an Denkübung verräth, schon in der Aufstellung der Schwierigkeit fehl, indem er, statt zwischen Bösem aus egoistisch sinnlichen Triebfedern und Bösem um des Bösen willen, unterscheidet zwischen Unterlassung der Pflicht und böser Handlung; dabei klingt ihm von Weitem die juristische Unterscheidung zwischen culpa und dolus oder die Frage über Zurechnungsfähigkeit überhaupt im Ohre, und so hilft er sich denn nun bewundernswürdig leicht aus seiner Klemme, indem er fortfährt: „hier helfen wir uns denn kurz und gut mit Qualificirung der Thatsache, und sehen, in Betreff der Motive, nicht auf den bösen, sondern auf den freien Willen. Ein Trunkener, ein Wahnsinniger steckt uns das Haus über dem Kopfe an; wir lassen ihn ungekränkt, oder verwahren ihn höchstens, damit er es künftig nicht wieder thue; denn er war seiner nicht mächtig, die Kraft, die in jenem Augenblicke in ihm über Gut und Böse hätte entscheiden können, war gebunden. Wir schlagen einen Knecht: er, über die Mißhandlung empört, sucht Gelegenheit, sich zu rächen,

er ſteckt uns ebenfalls das Haus über'm Kopfe an. Dieſer wird als Mordbrenner verurtheilt: mag er immerhin von Rachſucht geſtachelt worden ſein; ſein freier und vernünftiger Wille konnte ihm ſagen, daß Rachſucht unmoraliſch ſei." O, welch' eine Tiefe des Reichthums, beide der Weisheit und Erkenntniß des Verfaſſers! Wie gar unbegreiflich ſind ſeine Ideen und unerforſchlich ſeine Wege! Andere beſchränkte Leute meinen, wenn es ſich um die ſittliche Beurtheilung einer That handle, ſo reiche es nicht hin, zu wiſſen, daß ſie mit freiem Willen geſchah, ſondern es handle ſich darum, ob dieſer Wille ein böſer war oder nicht, und die gar nicht zurechnungsfähigen Handlungen gehören gar nicht in den Zuſammenhang gegenwärtiger Unterſuchung. Allein dem Hrn. Verf. ſteckt ſeine obige Hauptverlegenheit noch im Kopfe, darum hat er das rein ethiſche Thema ſogleich auf die juriſtiſche Frage nach der Imputabilität hingedreht, die Verlegenheit darüber, ob das Böſe nur im Menſchen oder auch in der äußeren Natur ſitze. „Kommen wir nun aber ſchon in dem beſchränkten Kreiſe des ſocialen Vortheils (?) mit der Beziehung zwiſchen Gut und Bös in's Gedränge, wie viel mehr, wo die urſprünglichen Kräfte der Natur die ihnen einwohnende Gewalt üben, und ein für allemal thun, was ſie nicht laſſen können? Auch der Blitz zündet uns das Obdach über unſerm Haupte an, der überwogende Strom verſchwemmt uns die Wieſen, der Hagel verheert unſere Saaten: wer will ſie vor Gericht laden, wer wagt es, dieſe zerſtörenden Kräfte böſe zu nennen?" Nun ja ums Himmels willen, wenn ſie Niemand wagt böſe zu nennen, wenn ſie nur thun, was ſie nicht laſſen können, was brauchen wir uns denn hier, wo es ſich vom Böſen handelt, um ſie zu ſcheeren? Sie

ſind Uebel, und die Frage nach der Zweckmäßigkeit des Uebels iſt ja ein ganz anderes Capitel der Theodicee, als die nach der Stellung des Böſen zur Welteinrichtung. Doch beunruhigen wir uns nicht! Der Hr. Verf. thut es auch nicht, er ſtolpert in der heiteren Duſelei eines von philoſophiſchen Scrupeln wenig angefochtenen Kopfes gleich wieder über die, freilich ohne Noth herbeigezogene, Schwierigkeit hinweg, kommt wieder auf das Böſe im moraliſchen Sinne, und begeht das Verbrechen (ſ. ſeinen eigenen oben angeführten Ausſpruch), dennoch eine Theodicee Preis zu geben. Sie iſt kurz bei einander: „der Beſonnene zieht zuletzt das weltgeſchichtliche Facit ſo, daß er ſelbſt in dem Böſen, was geſchieht, immer wieder Keime des Heilſamen entdeckt und es nicht irreligiös findet, zu ſagen, daß Gott in der Weltregierung das Böſe zuläßt (wohl zu merken, zuläßt, nicht thut), damit es dem Guten diene.“ Der Schalk! Wie er uns da nur geſchwind ſo in einer Parentheſe die tiefſte, originellſte Idee, von der bisher die menſchliche Vernunft ſich nichts träumen ließ, in die Taſche ſchmuggelt! Wie wird es da ſo plötzlich helle! Die ſchwierige Frage, mit der ſich die tiefſten Denker, ſo lange ſie die unerhört tiefſinnige Diſtinction zwiſchen Zulaſſen und Thun nicht kannten, abgequält haben, ſie iſt gelöſt! Sie Loſer! Und dann geben Sie als Zuſpeiſe noch einen ſublim gelehrten Auszug aus der perſiſchen Mythologie drein!

Spaß bei Seite! Muthen wir dem Verf. nicht mehr zu, als er vermag, und geben wir uns zufrieden, daß er die Grund-Idee, ſo leicht er ſich mit dieſer begriffloſen Kategorie über ihre Schwierigkeiten hinweghilft, wenigſtens nicht ſchlechthin verfehlt hat. Die Liberalität, mit der er ſich des Prologs im Himmel gegen

Zeloten annimmt, der gesunde Sinn, mit dem er das hausväterlich Gütige und Leutselige in der Figur des Herrn, den leichten Anflug von Ironie gemüthlich herausfühlt, verdient aufrichtiges Lob. Richtig folgert er, daß schon aus jenem Begriffe von der Stellung des Bösen zu Gott die Rettung Faust's von selbst hervorgehe, und sieht ein, daß der Goethische Faust nicht wie der Faust der Sage schon durch den Bund mit Mephistopheles ein Verbrechen begehe, wie sich dies schon in der nobeln, geistreich chevalereskeu Nachlässigkeit, mit welcher Faust den Teufel empfängt, und welche der Verf. ebenfalls richtig bemerkt, auf edle Weise kund thut. Ueberhaupt hat er die Vergeistigung, welche der Sagenstoff durch Goethe erfahren hat und wodurch der Brennpunkt ein ganz-anderer wurde, mit freiem Auge erkannt, und steht dadurch rühmlich über Leuten, wie Franz von Baader, de Wette, Wessenberg, Menzel, welche meinen, der Teufel sollte nur immer die Zähne fletschen, den Faust endlich unter Schwefeldampf holen und an den Wänden zerschlagen, daß sein Gehirn herumspritzt, oder wo nicht, so müßte Faust sich hinstellen und als Tugendheld rhetorisch aufspreizen, da doch das Gute, der Kampf gegen Mephistopheles, in ihm die Gestalt seiner Individualität annehmen muß und sich daher natürlich als Rückkehr zur idealen Contemplation äußert. Daß im zweiten Theile bis zum letzten Acte Faust zu wenig thut, um gegen das Böse zu kämpfen, soll damit nicht geläugnet werden, liegt aber in der ästhetischen Schwäche dieses Alters-Products überhaupt. Doch hätte H. Weber nicht nöthig gehabt, den göttlichen Plan in Beziehung auf Faust darein zu setzen, daß Faust den Gipfel der Bosheit ersteigen solle, um durch desto tiefere Reue auf den guten Pfad zurückgeführt zu

werden. „Die Gottheit kann es, um ein an ſich ſelbſt irre gewordenes Individuum von Grund aus zu heilen, unter Umſtänden zuläſſig finden, daß daſſelbe für eine Zeit dem Böſen ganz anheimfalle, damit es in der Empfindung deſſen tiefen Unſegens“ (ein ſauberes Deutſch!) „ſich aufraffe und mit deſto feurigerem Verlangen auf den Pfad des Guten zurückkehre.“ So acut erſcheint Krankheit und Kriſis bei Fauſt nicht; zwiſchen die einzelnen Verirrungen ſchieben ſich ſogleich einzelne Heilungsverſuche, er iſt im Böſen rhapſodiſch und daher kehrt er nicht durch eine plötzlich markirte Revolution ſeiner Natur zum Guten zurück. Dieſe zu geſchärfte Auffaſſung floß wohl aus der nicht ganz richtigen Deutung, die der Verf. dem Vertrage mit Mephiſtopheles giebt. Dies führt uns auf den beſtimmteren Inhalt der Tragödie, zunächſt auf des Verf. Anſicht von Fauſt's Perſönlichkeit und anfänglichen Beſtrebungen.

Hier ſtoßen wir ſogleich auf einen groben Irrthum. Der Verf. meint, wie ſeine Commilitonen auf dieſem Flügel, Fauſt, dem der Glaube im Wiſſen verloren gegangen iſt, ſollte auf das Erkennen des Abſoluten ganz reſigniren. „Jede Philoſophie muß ein Letztes, Unbegreifliches ſtehen laſſen, das iſt der Proceß, wie der Geiſt ſich in das Fleiſch verwandelt, und die Materie, ohne Gott zu ſein, doch aus göttlicher Hand hat hervorgehen können.“ Faßt man dieſes Hervorgehen im Präteritum als einen zeitlichen Act, ſo iſt freilich das Begreifen deſſelben bereits abgeſchnitten. Der Verf. giebt nun dem Manne im Gegenſatz gegen das Weib zu, daß er beſtimmt ſei, den blinden Autoritätsglauben zu verlaſſen und ſich durch ein Labyrinth der Widerſprüche zur Selbſtſtändigkeit der Anſichten und Ueberzeugungen hindurchzuringen;

dann aber meint er, das Reſultat dieſer Zweifelskämpfe ſolle ſein — der Glaube. Wie gar keine Ahnung er von der hohen Bedeutung des Strebens nach reiner Erkenntniß hat, zeigt er auch durch die Bemerkung, die ihm S. 83 entſchlüpft, wo er von Fauſt ſagt, er habe „ſtatt der Willenskraft“ den Wiſſensdrang vorzugsweiſe in ſich genährt. Unter ſolchen Umſtänden darf man natürlich kein Verſtändniß von Fauſt's Durſt nach Anſchauung des Innerſten der Dinge von dem Verf. erwarten. „Fauſt iſt Vielwiſſer aus edlem Durſte nach Wahrheit; die Gelehrſamkeit iſt ihm nicht Zweck, ſondern Mittel, und Mittel zu dem Höchſten und Größten, zum unmittelbaren Aufſchluſſe des Verhältniſſes zwiſchen Gott und Weltall. Aber daß er dies Verhältniß wie irgend ein anderes in der Erfahrung gegebenes, mit der Kaltblütigkeit und Ruhe eines Forſchers ergründen, daß er es zerlegen will, wie der Pflanzenkundige eine Blume zerlegt, das eben iſt das urſprüngliche Mißverſtändniß in ſeinem Streben, und liefert ihn dem Teufel in die Hände.“ Fauſt iſt nicht Vielwiſſer, und wollte er die Gelehrſamkeit als *Mittel* anwenden, um das Verhältniß zwiſchen Gott und Weltall zu ergründen, ſo wäre es ja eben kein *unmittelbarer*, ſondern ein *vermittelter* Aufſchluß. Fauſt verwirft aber die Gelehrſamkeit nicht bloß als Zweck, ſondern auch als Mittel, denn er will rein intuitiv ſich der Wahrheit bemächtigen. *Zerlegen* will er *gerade nicht*, ſondern er will ſchauen, ohne zu zerlegen, und das iſt, wie ſeine Größe in Vergleichung mit dem todten Formalismus und Dogmatismus, ſo in Vergleichung mit dem wahren Denken ſeine *Schuld*. Er zerlegt nicht zu viel, ſondern zu wenig, er iſt vernünftig ohne Verſtand; hätte er die Geduld, die Vermittelung des Begriffs

zu durchwandern, so würde er zur concreten Idee gelangen, aber er will eine intellectuelle Anschauung, wie die Schellingische Philosophie, er verwirft über dem Eignen und Ursprünglichen alles Angeeignete und Künstliche, wie die Periode des Genieweſens in unserer Poesie. In dieser Periode sind ja auch wirklich die ältesten Grundlagen der Tragödie entstanden. Als Goethe in dieser Jugend-Epoche einen Helden zeichnete, in welchem der ganze Kampf des Ursprünglichen mit einer verwelkten Cultur, welcher jene Zeit des Sturms und Drangs charakterisirt, den tiefsten und geistigsten Ausdruck fand, so konnte er allerdings noch nicht mit der vollkommenen Klarheit über seinem Helden stehen, um in dem Rechte dieses Drangs nach Unendlichkeit zugleich das Unrecht der Verachtung aller Grenze und verständigen Vermittlung einzusehen und zur Darstellung zu bringen. Er wußte offenbar selbst noch nicht, wo es hinaus sollte. Wohl aber war das Gefühl dieses Unrechts als ein dunkler Instinct allerdings im Dichter offenbar vorhanden; denn das lag gewiß schon in seinem ursprünglichen Plane, daß es Faust's Ueberschwenglichkeit und Verachtung aller Schranke und Vermittlung ist, woran der Teufel ihn packt. Gerade dadurch aber, daß der Dichter selbst jene Hast, jenen Durst noch theilte, gewann die poetische Kraft der Darstellung. Wie konnte doch dem Verf. jenes Feuer, jene ungeduldige Gluth durch die Adern der Natur zu fließen, mit Geistern im Dämmerschein des Mondes zu weben, die irdische Brust im Morgenrot zu baden, so ganz entgehen, daß er an ein zerlegendes Grübdenkt! Ein andermal (S. 60) streift er sogar an Enk's Meinu wenn er glaubt, Faust's späterer Sprung in den Strudel Genüsse hänge mit seinem früheren Wissensdrang dadurch zu

men, daß er ſchon in dieſem nur den Genuß geſucht, ſich ſagen zu können: du weißt nun Alles. Doch dies iſt blos eine Spielerei mit Worten des Zuſammenhanges wegen, denn S. 30 iſt ein edler Durſt nach Wahrheit zugegeben. Der Erdgeiſt („ſo wie ſonſtige kosmiſch ontologiſche Gewalten" heißt es S. 36) ſtößt Fauſt nicht deswegen, wie H. Weber meint, zurück, weil „dieſe geheimen Urgeiſter der Dinge nur nach einem Geſetze wirken können, das das Geſchöpf vom Schöpfer durch eine unermeßliche Kluft abtrennt", ſondern weil die im Rauſch der Viſion heraufbeſchworene Anſchauung ihrer Natur nach nur momentan iſt und, nicht durch die Vermittelung des Denkens gewonnen, den Geiſt nach augenblicklich blendender Erſcheinung in deſto tieferer Nacht zurückläßt.

Den Contract nun mit Mephiſtopheles nimmt der Verf., wie ſchon aus der angeführten Bemerkung zum Prolog hervorgeht, zu craß „Fauſt will ſich betäuben, die Bedürfniſſe ſeiner höheren Natur im Sinnenrauſche auslöſchen, er will ſich ſelbſt, als höheres Weſen vernichten." Fauſt will ſich betäuben, aber nicht die Freiheit des ſtrebenden Geiſtes opfern; die wichtigen Worte: Werd' ich beruhigt je u. ſ. w. ſind S. 61, wo der Verf. auf dieſe Stelle zurückkommt, angeführt, aber nicht ausgeführt; übrigens obwohl er dies unbenutzt liegen läßt, weiß er doch die letzte Tendenz der Tragödie, wie wir ſahen, feſtzuhalten, und thut dar, wie Fauſt dem Mephiſtopheles keineswegs verfällt, ſondern der Rettung würdig bleibt.

Hat der Verf. offenbar keinen Beruf, die tieferen Ideen der Tragödie zu ergründen, ſo iſt dagegen ſeine Bemühung, das Zauberweſen, das die Scenerie derſelben bildet, durch geſchicht-

liche Notizen, soweit das Verständniß solche erfordert, aufzuklären, dunkle Anspielungen, Namen, u. dergl. zu deuten, dankbarer Anerkennung werth. Oefters geht seine Sorgfalt für den Leser bis ins Zärtliche, wenn er z. B. zu: Georgius Sabellicus hinzusetzt: vorletzte Sylbe kurz! Auch manche brave ästhetische Bemerkung bringt er im Einzelnen vor; de Wette, der in seinem Aufsatze: Gedanken eines Theologen über Goethes Faust (s. d. Zeitschr.: „Der Protestant", v. Benzelsternau, 1829, März) einem unwiderstehlichen Drange Luft machte, an unserer Tragödie den Famulus Wagner zu machen, schickt er, wie es sich gehört, nach Hause. Er versucht auch eine Eintheilung des ersten Theils in Acte, wodurch er doch wenigstens zeigt, daß er nicht, wie die meisten Erklärer, alle Anforderungen an dramatische Oekonomie vergessen hat; freilich ist die Folge nur, daß man erst recht deutlich einsieht, wie sich die Tragödie, so theatralisch einzelne Scenen sind, doch der scenischen Darstellung ganz entzieht. Aber nicht nur den ersten Theil hält er für ganz im Sinne der Bühne gedichtet, sondern — erstaune, o Leser, erbebt in des Herzens Tiefen, sämmtliche Theater-Maschinisten, fange Feuer, männliche Gelassenheit der Schauspieler, und werde zum Basilisken, Geduld der Zuschauer! — auch den zweiten Theil. Sei auch die dramatische Durchführung von minderer Evidenz, meint er S. 135, so bleibe doch die theatralische Wirkung „desto weniger" zu bezweifeln, ja eine vollkommene Aufführung des zweiten Theils müßte sich als die colossalste und gewaltigste Darstellung denken lassen, die seit den Zeiten des Aeschylus irgend eine nationale Bühne in das Werk gesetzt. Ueberhaupt verändert der sonst verständig und natürlich erscheinende Mann, da er an die Betrach-

tung des zweiten Theils kommt, ganz ſeine Natur und ſpendet ihm ein ſo verſchwenderiſches Lob, wie nur irgend ein verzwickter Philoſoph. Wäre es dem Verf. mit dieſem Lobe nicht ſo ſichtbar Ernſt, ſo wäre man geneigt, folgende höchſt ergötzliche Stelle geradezu als Parodie zu nehmen. Nachdem er zum 4. Act bemerkt hat, wie Mephiſtopheles in der erſten Scene Veranlaſſung nehme, ſeinerſeits über die Entſtehung des Gebirgslandes zu philoſophiren und den Patron der Erhebungstheorie mache, fährt er fort — (es iſt gar zu erhaben, ich muß es groß drucken laſſen):

„Fauſt ſpricht dagegen mit Würde und Gründlichkeit die Neptuniſtiſchen Anſichten aus.“

Nur die letzte Scene des zweiten Theils wagt er zu tadeln, und wünſcht ſtatt des katholiſchen Himmels eine proteſtantiſch rationellere Scene, wie den Prolog im Himmel, gewiß mit richtigem Tacte.

Der Styl, im Allgemeinen einfach und ohne Prätention, iſt doch hie und da holperig und undeutſch, wie: „ſolch ein Kampf u. ſ. w. kann nicht umhin ein aufregendes Schauſpiel zu ſein“, und Aehnliches. Ich rede davon, weil es mir überhaupt gegenwärtig an der Zeit zu ſein ſcheint, unſere deutſchen Schriftſteller daran zu erinnern, daß ſie die Rudimente nicht verachten dürfen, und daß, wer ein Buch ſchreibt, auch ein gutes Deutſch ſchreiben ſoll. Mitunter geräth unſer Freund doch auch in Bombaſt und Phraſen, z. B. S. 29: „gegen Herzensfroſt und Gefühlsenge iſt Genialität ein abwehrender Diamantſchild“ u. A.

Goethes Fauſt in ſeiner Einheit und Ganzheit wider ſeine Gegner dargeſtellt. Nebſt Andeutungen über Idee und Plan des Wilh. Meiſter und zwei Anhängen: über Byron's Manfred und Leſſing's Doctor Fauſt. Von H. Düntzer, Dr. der Philoſophie. Kölln, 1836.

Die Einheit hat der Verf. allerdings nachgewieſen, indem er die Bedeutung des Contracts mit Mephiſtopheles richtig auffaßt und in der Schluß-Scene des zweiten Theils ihre Erfüllung nachweiſt, aber wo iſt der Beweis der Ganzheit geblieben? Was ſoll der magere Auszug des zweiten Theils, wo hie und da ein flüchtiger Verſuch gemacht wird, die kahlen Allegorieen dieſer Gansheid zu deuten, für die Behauptung beweiſen, daß die Idee erſchöpft ſei?

Im Einzelnen finden ſich, obwohl der Grundgedanke richtig herausgehoben iſt, oberflächliche und falſche Deutungen. Den Mephiſtopheles faßt der Verf. zu niedrig, wenn er von ihm ſagt: „Wie Gott und die Seligen nur unter den Eingebungen“ des Lichtes handeln, ſo er „in Folge“ des ſinnlichen Triebs. Das Zuſammenſinken Fauſt's vor dem Erdgeiſt deutet er wie Falk und Weber: „Dem Menſchen iſt keine Verbindungslinie mit den ſchaffenden „Monaden“ verliehen“ u. ſ. w. Es iſt freilich kein Seil, Bindfaden, Riemen u. dergl. zu ſehen, was uns mit jenen „Monaden“ verbindet. Der ſchiefe Falkiſche Ausdruck verfinſtert die Sache bereits, denn es giebt nur Eine Monade, den Geiſt, der in Allem iſt; Monade hat keinen Pluralis. Freilich Leibnitz ſchnitt die herrlichen Conſequenzen ſeiner Ideen dadurch ab, daß er

im craſſen Widerſpruch mit dem Begriff der Monade als einer vorſtellenden (geiſtigen) Einheit eine Vielheit von Monaden wie todte Dinge, zwiſchen denen kein Verkehr iſt, nebeneinander ſtellte — aber was geht uns das an? Den Ausdruck des Mephiſtopheles von Fauſt, daß er der Erde Freuden überſpringe, deutet er gerade verkehrt: „Fauſt hat nur einmal ſich verfehlt, und zwar darin, daß er ſtatt einem geregelten Leben, wie es dem Menſchen beſtimmt iſt, ſich hinzugeben, in die Sinnlichkeit übertrat und alſo der Erde Freuden überſprang.“ Der Erde Freuden überſpringen, heißt denn das, in die Sinnlichkeit übertreten? Uebrigens citirte ich auch hier die Worte, um bemerklich zu machen, wie dieſe Broſchüre ſchon im Ausdruck etwas Tertianermäßiges hat, und könnte noch eine Maſſe ähnlicher Wendungen geben, wie z. B. „Hier müſſen wir die Bemerkung machen, daß Mephiſtopheles, obgleich in einen niedern Kreis gebannt, ſich doch von einer einſeitigen Weltanſicht fernhält.“ Daß aber nicht nur die Darſtellung, ſondern auch der Gedankengehalt einen ſchülerhaften Charakter trägt, mag hinlänglich beweiſen, wenn ich erwähne, daß der Verf. uns alles Ernſtes verſichert, Mephiſtopheles diene nur zur poetiſchen Darſtellung, auch der Pact mit dem Teufel ſei bloß poetiſche Fiction. Ungeheure Entdeckung! Und wie glücklich wird der Verf. erſt ſein, wenn wir ihm zu der weiteren verhelfen, daß alle Perſonen nicht nur dieſes, ſondern jedes Gedichts, mögen ſie nun geſchichtlich, oder geſchichtlich mythiſch, oder rein mythiſch ſein, nur der poetiſchen Darſtellung dienen, nur Fictionen ſind? Doch nein, denn da ſtünde es nach H. Düntzer übel um die Poeſie, denn er ſetzt zu den Worten: „ſelbſt der Pact mit dem Teufel iſt bloße poetiſche Fiction“, ſogleich hinzu: „zur Darſtellung einer

Idee gehört er nicht.“ Der Tauſend! Da wäre ja alſo auch Mephiſtopheles, wiewohl er „das Gefäß iſt, deſſen der Dichter ſich am Anfang bedient“, nicht die poetiſche Darſtellung einer Idee, da könnte man den Pact beliebig auch weglaſſen, ſo gut als man allerdings die Hexenküche und die Blocksberg-Scene weglaſſen könnte! Da könnte man ja am Ende die ganze Tragödie weglaſſen! Doch man merkt aus dem Weiteren, was der Verf. ſagen will. Er will ſagen, Fauſt's Pact ſei in der Tragödie nicht, wie im Volksbuche, ſchon ein Verbrechen; dies drückt er mit der ihn beſonders charakteriſirenden Helle des Bewußtſeins ſo aus: er gehöre nicht zur Darſtellung der Idee.

Zur Verſtändigung über Goethe's Fauſt. Von Dr. C. Schönborn, Director und Profeſſor des Magdalenen-Gymnaſiums zu Breslau. Breslau 1838.

Der Grundgedanke, der Anfang und Ende zuſammenbindet, iſt aus Goethe's Weltanſicht und den betreffenden Hauptſtellen der Tragödie richtig abgeleitet, doch ohne einen Wink über den Widerſpruch zwiſchen dem rationell-chriſtlichen Gedanken, Fauſt durch vernünftige Thätigkeit der Rettung würdig erſcheinen zu laſſen, und der poſitiven Schluß-Scene. Ich hebe dieſen Mißſtand gerade hier noch einmal hervor, weil der Verfaſſer auf dieſen Punkt ausdrücklich zu ſprechen kommt, und doch nicht auf die rechte Fährte geräth. Fauſt müſſe nach *chriſtlichen* Begriffen ſelig gemacht werden, er müſſe daher wenigſtens von dem Bewußtſein der Erlöſungsbedürftigkeit durchdrungen werden; zu dieſer Erkenntniß habe er auf Erden nicht gelangen können, „denn dann hätte der Vertrag mit dem Teufel ein ganz anderes Ende genommen,

als die Sage und die Anlage des Drama verſtatteten; auch kann, wer ſo weit von Gott abgefallen iſt, daß er mit dem Böſen einen Bund eingeht, nach der Anſicht des Mittelalters nicht leicht auf der Erde, wenn überhaupt gerettet werden. So blieb alſo nichts übrig, als mit Fauſt nach ſeinem Tode eine ſolche Umwandlung vorgehen zu laſſen, daß es dem Leſer nicht zweifelhaft bleiben konnte, er werde, wenn auch erſt ſpäter, gewiß zur Seligkeit gelangen.“ Ganz blind iſt hier der Standpunkt der Sage mit dem Goethe'ſchen vermiſcht; jenen hat ja der Dichter im Weſentlichen ganz verlaſſen, und ſo gut er die Vorſtellung von dem abſoluten Verbrechen eines Bundes mit dem Teufel und das Dogma von den ewigen Höllenſtrafen fallen läßt, läßt er auch das Dogma von Buße, Wiedergeburt, Gnade fallen. Freilich er nimmt das kirchliche Dogma in der Schluß-Scene wieder auf, aber eben dadurch geräth er in einen Widerſpruch, denn giebt er einmal die religiöſe Einkleidung geiſtiger Wahrheiten, wie dies am Schluſſe geſchieht, zu, und nimmt er ſie auf, ſo giebt er auch zu, daß Fauſt erſt bereuen und glauben mußte, ehe er erlöſt wird. Der Verfaſſer meint, die Buße werde bei Fauſt jenſeits eintreten, allein dies genügte nach der kirchlichen Vorſtellung nicht, ſondern wer unbekehrt ſtirbt, wird nach ihr verdammt. Nicht nur die kirchliche Vorſtellung aber iſt von Goethe verletzt, ſondern, mag man nun die Schluß-Scene im Himmel berückſichtigen oder nicht, auch die rationelle Religion iſt es, denn Fauſt hat auf ſeinem Pfade doch Verbrechen begangen, die er bereuen muß, wiewohl allerdings nicht die Reue allein an ſich, ſondern der Uebergang zu neuer edler Thätigkeit ihn erlöſt. Welche Scene könnte den zweiten Theil eröffnen, wenn Fauſt aufträte, die

Bruſt von unendlicher Reue durchwühlt, dann alle ſeine Kraft zu neuem Leben aufraffte! Allein ſtatt eines inneren Proceſſes läßt der Dichter die Heilung ganz äußerlich durch Elfen vor ſich gehen; die paar Worte, mit denen Fauſt am Ende die Zauberei verwünſcht, ſind noch keine Reue; — freilich, was ſoll er bereuen, da er ja bloß allegoriſch figurirt hat und eigentlich gar nicht als warmblütiges Weſen, bei dem von Gut oder Bös die Rede ſein kann, aufgetreten iſt? Aber auch in der Schluß-Scene im Himmel iſt nicht von einem inneren Geſchehen im Bewußtſein Fauſt's die Rede, ſondern die Sache geht durch Fürbitte u. ſ. w. vor ſich. Bei dieſer Kälte und Herzloſigkeit, die der Dichter hier gezeigt hat, muß ſich ſein Freund daran halten, daß er wenigſtens in der Hauptſache nicht gefehlt, und eine kräftige, der Menſchheit förderliche Thätigkeit, als letzte Bedingung von Fauſt's Erlöſung hingeſtellt hat. Allein der Verfaſſer überſieht auch dies und iſt — doch mit Fauſt's Erlöſung ganz einverſtanden. Das heiß' ich einen guten Magen! Da nämlich Fauſt im Vorgefühle der Zukunft, wo er mit freiem Volke auf freiem Grunde ſtehen wird, ſich für befriedigt erklärt, ſo meint Herr Schönborn, er gebe ebendadurch den Beweis, daß er nicht nur körperlich, ſondern geiſtig blind geworden ſei, denn zum erſten Male ſchätze er jetzt „irdiſche Güter“ wie andere Menſchen, und ſinke daher dem mit Mephiſtopheles geſchloſſenen Vertrage gemäß todt in die Arme der Lemuren. Eine edle Thätigkeit iſt kein irdiſches Gut, und wir können uns auch die Aufgabe eines künftigen und höheren Zuſtandes nicht ſchöner und reiner vorſtellen.

Die nähere Geſtaltung der Grundidee, Fauſt's Perſönlichkeit und Streben iſt vom Verfaſſer ganz verfehlt. Denn auch Herr

Schönborn verlangt von Fauſt Reſignation auf das höchſte Wiſſen und Anſchließung im Glauben an Chriſtum, Vertrauen auf die göttliche Gnade. Mit dieſem theologiſchen Standpunkt und ſolchen erbaulichen Redensarten darf man überhaupt nicht an ein Gedicht treten, das ein für alle Mal um einen rein rationellen Mittelpunkt ſich bewegt, und auch da, wo es die Sprache der religiöſen Vorſtellung aufnimmt, den reinen Gehalt aus ihr zieht und ſie zur hellſten Durchſichtigkeit vergeiſtigt.

Unter dem Erdgeiſt verſteht der Verfaſſer den Geiſt der Geſchichte, da er doch offenbar das Naturleben des Planeten bedeutet. Mit geſuchtem Deuteln meint er daher, Fauſt könne denſelben deswegen nicht faſſen, weil er ihn nur als die weite Welt umſchweifend, nicht in dem Menſchen wirkend erkenne. Wiſſen Sie, Herr Director, wie man ſo etwas bei uns nennt? — Aberwitz.

Wie der zweite Theil den ethiſch dramatiſchen Boden ganz verläßt, fühlt der Verfaſſer nicht; merkt er einmal das Zuſammenhangsloſe und Unorganiſche dieſes trübſeligen Machwerks, ſo hilft er dem Dichter leicht genug über jeden Vorwurf weg, ſo S. 74, wo er über die Einſchiebung Byron's im dritten Acte ſagt: „Daß dieſer Theil der Helena keine weitere Beziehung auf den Hauptinhalt des Drama habe, ſo wenig als ſo Vieles in den Walpurgis-Nächten, iſt nach den mitgetheilten Worten des Dichters nicht zu bezweifeln, kann aber auch bei Einſichtigen keinen Tadel finden.“

Ueber den Fauſt von Goethe. Eine Schrift zum Verſtändniß dieſer Dichtung nach ihren beiden Theilen für alle Freunde und Verehrer des großen Dichters. Von Dr. J. Leutbecher, Privatdocent der Philoſophie zu Erlangen. Nürnberg, 1838.

Iſt nicht weniger als neun Perſonen dedicirt, unter denen auch der Herr Beſtelmeyer in Nürnberg, der dieſes Buch mit Vergnügen unter ſeine Kinderſpielwaaren aufgenommen haben wird.

Ich hoffte, als ich dieſes Buch (es iſt das letzt erſchienene) zur Hand nahm, der Verfaſſer werde den glücklichen Gedanken gehabt haben, durch ein erſchöpfendes Werk die Fauſt-Litteratur endlich abzuſchließen, indem ich ſah, daß er in den zwei erſten Büchern beſtrebt iſt, durch eine vollſtändige Sammlung deſſen, was zur Kenntniß und zum Verſtändniß der Fauſtſage nothwendig iſt, und durch eine Revue der meiſten dramatiſchen Bearbeitungen dieſer Sage vor und außer dem Goethe'ſchen Fauſt alle weiteren Hilfsmittel zunächſt nach dieſer Seite hin überflüſſig zu machen. Fällt dann, dachte ich, nur die philoſophiſche Erörterung des Goethe'ſchen Fauſt gut aus, verarbeitet ſie tüchtig das bisher Geſagte, ſo hätten wir ja wohl endlich Ruhe und Stille zu hoffen!

Der Hr. Verfaſſer ſind ein Philoſoph, ich ſollte ihn daher auf den zweiten Flügel ſtellen; aber er würde unter dem Linienmilitär disciplinirten Denkens doch eine zu komiſche Rolle ſpielen, da alles an ihm lottert und ſchlottert, er mag daher als Nachzügler der Truppen des gemeinen Verſtandes figuriren.

Näher ist es die Krausische Philosophie, zu welcher der Herr Dr. Leutbecher geschworen hat. Diese genauer zu kennen, hatte ich vorher noch nicht die Ehre, es summten mir aus dumpfer Reminiscenz einige Schnörkel aus ihrer krausen Terminologie in den Ohren (z. B. gebraucht Krause den Terminus: Wesens Or-Om-Vollkommenheit, verstehst du das, lieber Leser?); ich wußte aber nicht, daß sie unter diesen absonderlichen und curiösen Wörterfabrikaten die trivialsten Platitüden landläufiger Kategorieen, überzogen mit der tausendfach verdünnten Brühe eines seichten Pantheismus, verdecke und mit hohlen Phrasen der Menschheit Schnitzel kräusle. Doch der Meister ist wohl mehr und anders, als der Schüler, ich will „dem größten Philosophen unserer Zeit, dem lange verkannten und nun seligen Krause, dem Schöpfer des tiefsten und wahrsten Systems“ nichts zu leide thun; Gott hab' ihn selig! gebe seinem Leibwesen eine fröhliche Auferstehung, nehme ihn auf in die Wohlordnung des Wesengemäßen, erhebe ihn zu der geläutertesten Anschauung der Harmonie und beseligenden Liebemilde des ewigen Wahren, Guten und Schönen, lasse ihn erblicken das Ideale oder Geist-Schöne und des Wesenalls harmonischen Wesengliedbau in seinem wesenlichen Gliedbauleben!

Mißtrauisch wurde ich gegen jene meine Hoffnung freilich schon, als ich im ersten Abschnitte den kurzen Abriß des Mittelalters und seiner Litteratur las, als ich belehrt wurde, daß die Weltgeschichte ein Drama sei, „ein harmonisches Lebenspiel, das sich entwickelt in einem Dramenkreise, welcher den Historikern als Epochenreihe dient, für den Aesthetiker aber alle sechs und dreißig Hauptgattungen der dramatischen Poesie in ihrer höchsten Vollendung enthält.“ Also gerade sechs und dreißig Hauptgattungen

des Dramatiſchen! Nicht mehr und nicht weniger! Erſtaunlich! Die Welt meinte bis dahin, es gebe deren gerade 35½, wogegen jedoch Andere auftraten, die behaupteten, es ſeien vielmehr gerade 36½, aber Hr. Dr. Leutbecher entſcheidet kühn: es ſind gerade 36. Weiter lernte ich, daß die Schlacken der Litteratur des Mittelalters von dem niedrigen hierarchiſchen Streben jener Zeit herrühren, das „neben Großartigem mitſpielte.“ Ich hatte in meiner Einfalt bisher geglaubt, der Gegenſatz des Weltlichen und kirchlich Hierarchiſchen ſei gerade die Seele des Mittelalters. Freilich ſuchte ich, nachdem ein weſentliches Glied des Mittelalters nur als beiherſpielendes genannt war, in der maleriſchen Beſchreibung ſeiner Litteratur vergeblich ein Princip, woraus ihre ſämmtlichen Eigenſchaften ſich ableiten ließen, und den darauf folgenden Abriß der Hauptproducte derſelben hätte ich dem Verfaſſer gern geſchenkt, da man in ſolcher Kürze nichts Beſſeres, wohl aber Schlimmeres als Nichts geben kann. Von der gründlichen Kenntniß dieſer Litteratur, die der Verfaſſer entwickelt, mögen Züge, wie der, ein Zeugniß ablegen, daß er ſagt: „Neben den Minneſängern ergötzen die Laienbrüder und die Geißeler das Volk mit Liedern niederer Art“ (S. 13).

Was er nun weiterhin über die Geſchichte der Fauſtſage beibringt, dafür wollen wir ihm immerhin dankbar ſein; iſt es auch bloß ſtoffartig geſammelt und compilirt, ſchreibt er auch S. 26 unten eine Bemerkung wörtlich aus Roſenkranz (Zur Geſchichte der deutſchen Litteratur S. 136, 139) ab, ſo wollen wir ihn darüber nicht zur Rechenſchaft ziehen, wohl aber uns verwahren, wenn er im erſten Abſchnitt des zweiten Buches, wie ſeine meiſten Collegen in Fauſt, ſchon in die Volksſage eine Tiefe und Weite der Bedeutung legt, die ſie erſt durch Goethe erhalten hat. Dem

Fauſt der Sage iſt es mit ſeinem Wiſſensdurſt und ſeinen Zweifeln nicht ſo Ernſt, wie S. 91 behauptet iſt; in ſeinem Abfall von Gott und ſeinem Zauber liegt freilich eine titanenmäßige Empörung und das höchſte Wagniß der Subjectivität gegen den objectiven und allgemeinen Willen, aber die Zwecke, die Fauſt bei ſeinem Abfall im Auge hat, ſind zu beſchränkt und klein, um ihn zum „Repräſentanten der ringenden Menſchheit überhaupt“ und ſeine Geſchichte zu einem „Ur-Evangelium der Menſchheit“ zu ſtempeln. Auch die Muſterung der dramatiſchen Bearbeitungen der Sage von Marlow bis Grabbe, die hierauf folgt, iſt dankenswerth, wiewohl ich gewünſcht hätte, daß der unglückliche Einfall Leſſing's, Fauſt dadurch zu retten, daß der Teufel nur mit einem an Fauſt's Stelle von einem Engel untergeſchobenen Phantom ſein Spiel treibt, nicht ungetadelt geblieben und die hohle Renommage, die gemeine Plumpheit und Rohheit von Grabbe's Don Juan und Fauſt noch ſtrenger beurtheilt wäre, als der Verfaſſer es thut.

Im dritten Buche geht nun aber erſt der philoſophiſche Tanz an mit den Bemerkungen zum erſten Theile von Goethe's Fauſt. Den Grund zu allem folgenden Tiefſinn legt der Verfaſſer durch eine nochmalige Betrachtung der Fauſtſage als einer „Sage der Menſchheit.“ Der Verfaſſer holt aus — Achtung!

„Vergleichen wir das Leben und Handeln der Menſchen mit ihrer Beſtimmung, ſo finden wir, daß dies entweder derſelben gar nicht, oder nur zum Theil, oder ganz entſprechend iſt. Woher das? Ein Theil der Menſchen erkennt, was der Menſch als ſolcher in allen Lebensbeziehungen, als Einzelweſen, als Glied der Familie, des Volks, der Menſchheit, der Natur, des Geiſter-

reichs und als ein Theilweſen in Gott oder in dem Weſen ſein ſoll; ein anderer Theil aber erkennt das nur zum Theil; und ein dritter Theil weiß von ſeiner Beſtimmung endlich gar nichts. Wie aber der Menſch erkennt, ſo will und handelt er, wofern ihm die Kraft, ſeinen Willen zu verwirklichen, nicht mangelt oder in der Weltbeſchränkung gelähmt iſt. Nachdem nun die Erkenntniß des Menſchen, deſſen Wollen, Thun und Leiden der Beſtimmung deſſelben gemäß iſt oder ungemäß oder nur zum Theil gemäß, je nachdem iſt der Menſch auch entweder glücklich und zufrieden, oder unglücklich und unzufrieden, oder zum Theil glücklich und zum Theil unglücklich.“ Die Letzteren lebten, heißt es nachher, „meiſtens“ in Tantaliſcher Qual.

Man ſollte meinen, das Glück der Menſchen hänge eben nicht von der Vollſtändigkeit der Erkenntniß ihrer Beſtimmung ab, der größere Theil reiche mit einem geſunden geiſtigen Inſtincte aus, und mit den drei Claſſen, die der Verfaſſer macht, ſei es auch nicht ſo ganz in der Ordnung, da am Ende alle Menſchenkinder in die zweite gehören. Doch rechten wir nicht ſogleich über den erſten Satz, es iſt ja erſt ausgeholt. Wir müſſen nun tiefer in die Urſache dieſer Erſcheinung eindringen, daß das Leben einiger Menſchen ihrer Beſtimmung gar nicht, anderer nur zum Theil, anderer ganz entſprechend iſt. Es ſchien bis jetzt, der Unterſchied im Grade der Erkenntniß dieſer Beſtimmung ſolle als letzter Grund des menſchlichen Wohl- oder Uebelbefindens angegeben werden. Allein wir erfahren nun, daß gerade aus der zweiten Claſſe die Weiſen, die Dichter und Propheten hervorgingen, weil jenes Schwanken zwiſchen Glück und Unglück nöthigte, über die höhere Lebensaufgabe nachzudenken; ſo macht alſo der

Verfaſſer aus zwei Sorten ſeines dreifachen Teigs nun eine Mélange. „Je nachdem in den Einzelnen dieſer Claſſe die Kraft des Geiſtes die Sinnlichkeit der Natur überwältigte, je nachdem ſprachen ſie über den Streit zwiſchen dem Geſetze des Geiſtes und dem des Fleiſches ſich aus, und je nachdem bildeten ſie ſich ihre Anſicht von der Beſtimmung des Menſchen und der Art und Weiſe, ſie zu erreichen. War ihr Geiſt ſtärker, als die ſinnliche Macht der Natur, ſo erhoben ſie ſich allmälig im Kampfe mit ſich ſelbſt, erkannten den Grund dieſes in der Geſchichte der geſammten Menſchheit nachweisbaren und durchklingenden Zwieſpaltes im menſchlichen Weſen und ſtrebten dann kühnen Fluges zur Einheit mit ſich und dem göttlichen Weſen empor, und wurden die wahren Propheten.“ Da haben wir alſo den letzten Grund der Verſchiedenheit der menſchlichen Zuſtände — das Vorwiegen von Geiſt oder Sinnlichkeit. O Tiefe über Tiefe! Dieſe platteſte aller Diſtinctionen, dieſe Kategorie, die ſo unwahr iſt, weil ſie ſo wahr iſt, daß ſie überall hinpaßt, dieſer bis zur Beleidigung klare, breit getretene Gegenſatz, den jeder Ladendiener an den Schuhen abgeriſſen hat, ſoll das Räthſel der Menſchheit löſen! Aus ihm deducirt nun der Verfaſſer die Geſchichte des Geiſtes: diejenigen, bei denen die Sinnlichkeit ſtärker iſt, geben die Heiden ab, die andern, in denen der Geiſt mächtiger iſt, die „ſogar“ fanden, daß ſie mit der Natur dann nur in Uebereinſtimmung leben könnten, wenn ſie ſich „weniger“ ſelbſtſüchtig derſelben gegenüberſtellten, geben die Chriſten ab. Dieſe nun ſchwingen ſich zur dritten Sorte Menſchen empor (es ſchien vorher, ſie ſeien ſie ſchon, ſie ſei wenigſtens, ehe ſich dieſe ſo emporgeſchwungen haben, gar nicht vorhanden, oder wie iſt das, Herr Confuſionsrath?), doch nicht ohne viel-

fache Kämpfe. Ihnen gelingt dann die Einigung mit allem Wahren und Schönen, sie sehen „das ganze Wesenall für Einen Organismus in Wesen an, oder doch wenigstens für Einen Organismus aus Wesen oder Gott, erfaßten ihr Verhältniß zum Ganzen, sie sahen ein, daß all ihr Denken, Fühlen und Wollen nicht bloß in ihnen selbst sei und sich auch nicht bloß auf sie beziehen könne. Solche Gemeinplätze, wie Gutes, Wahres, Schönes, Denken, Fühlen, Wollen, darüber her die laue, abgesottene Brühe des flachsten Pantheismus, das ist die Philosophie dieses guten Mannes. Wir stehen in der „engsten Beziehung“ zu Gott u. dergl.

Auf diesem Wege findet er denn die tiefe Bedeutung der Faustsage. Sie lehrt „in ihrer Tiefe ergriffen,“ daß „dem Menschen in dem Gebiete der Sinnlichkeit weder das wahrhaft Schöne, noch das höchst Beseligende gewährt wird, daß er dieses einzig und allein findet, wenn er diese niedere Sphäre des Seins mit der höhern vertauscht und in das Wesen hinüberstrebt, aus dem er hervorgegangen ist und in welches er heimgehen muß, wofern er wahrhaft sein und genießen will, was unendlich schön und wahr und beseligend ist.“ Da könnte man ja über dieser Faustsage das ganze Evangelium, das ja doch nach dem Verfasser mehr nicht als solche flache Allgemeinheit enthält, entbehren. Nicht nur die Sage aber, sondern auch Goethe's Faust, dessen Inhalt der Verfasser mit dem der Sage ganz identificirt, wird auf diese platte Allgemeinheit reducirt. „Und welches ist denn nun diese Wahrheit, die der Dichter in seinem Faust„e“ aus seinem innersten Geiste „gewissermaßen“ in das Gebiet objectiver Wirklichkeit herausstellt? Ich will sie mit wenigen Worten andeuten.“ Nun hebt

der Verfaſſer zunächſt wieder das Moment hervor, daß Alles in Gott iſt, und daher auch dem Menſchen der Drang inwohnt, welcher fortwährend, allem Irrthum und allen Störungen zum Troz „hintreibt zu dem Gebiete der unendlichen Freiheit, Wahrheit und Schönheit.“ Siegt dieſer Drang, ſo iſt der Menſch ſelig (ohne Kanoniſation und andern kirchlichen Apparat, ſezt der Verfaſſer hinzu, der in Beziehung auf das freie Verhältniß, das ſich Goethe zur kirchlichen Anſicht giebt, recht geſund und unbefangen denkt — faſt das Einzige, was ich an ihm loben kann). Dieſe Wahrheit, fügt er bei, iſt dieſelbe, die im Fetiſchismus der Aegypter (?) z. B. gar nicht möglich war, weil da Alles „mehr“ als geiſtloſe Natur hervortritt, die in der Phantaſie-Religion der Inder dämmert, von den Juden und Hellenen geahnt wurde, aber erſt im reinen Chriſtenthum wahrhaft erfaßt iſt, und innerhalb deſſelben durch den größten Philoſophen, den lange verkannten und nun ſeligen Krauſe mit überzeugenden Worten ausgeſprochen wurde (S. 220).

Jene Idee nun, über deren zweckmäßigſten Ausdruck wir jezt nicht weiter rechten wollen, darf allerdings als die allgemeine Grundlage der Tragödie betrachtet werden. Allein wie begreift der Verfaſſer nun ihren concreten Inhalt? Die allgemeine Idee von dem Aufgehobenſein der Welt in Gott ſpricht am Ende alle Poeſie aus. Es kommt nun darauf an, daß wir Fauſt und Mephiſtopheles näher kennen lernen und die individuelle Geſtalt, die hier der Kampf des Guten und Böſen annimmt. Man ſpringt doch nicht ſo mit gleichen Füßen ins Weſenall hinein, es giebt doch unterwegs noch Manches zu thun. Sehen wir hierüber den Abſchnitt nach: „Das Drama Fauſt als die ſinnliche Darſtellung

der in ihm ausgesprochenen Grundwahrheit“ (dies ist, wie wenn man sagte: Der Mensch als der Körper seiner Seele, — doch es geht zur Noth, ja es kann tief klingen, Hegel könnte so sagen, aber Hr. Leutbecher ist nach der gemeinen Logik, die sein Gesetz ist, zu beurtheilen. Vergebens aber erwartet man, wozu diese Aufschrift Hoffnung machen könnte, eine ästhetische Kritik). Dazu vergleiche den fünften Abschnitt: Das Einzelne, zunächst die Zueignung.

Faust's ursprüngliches und wesentliches Pathos, der Wissensdrang und Zweifel, ist so gut als gar nicht hervorgehoben, zweimal, wo der Verf. an diesen Hauptpunkt kommt, überspringt er ihn mit ein paar vagen Worten, S. 224 u. 262. Und doch war hier noch so Manches zu sagen, was die Vorgänger nicht gehörig aufgehellt hatten! Es war zu untersuchen, wie weit Faust Skeptiker ist, wie weit nicht, wie er sich vom consequenten alten Skepticismus dadurch wesentlich unterscheidet, daß er alle vorliegenden Versuche des Geistes, sich die Erkenntniß der Wahrheit zu vermitteln, zwar verwirft, aber dabei die Wahrheit doch voraussetzt und ihre Erkenntniß durch einen Sprung erobern will; es war z. B. nachzuweisen, warum Faust (was u. A. Rousseau in seiner Schrift: Ehrentempel Goethes, irre gemacht hat), allerdings sagen kann: mich plagen weder Scrupel noch Zweifel, indem er darunter die vereinzelten Zweifel des Dogmatismus meint, der sich über den oder jenen Satz Scrupel macht und übrigens doch vor dem ganzen Kram herkömmlicher Kategorieen, Argumente u. s. w. unbedingten Respect hat. Faust's religiösen Unglauben, der sich bei den Tönen des Ostergesanges ausspricht, hebt er gar nicht hervor. In Folge dieser Unterlassung muß nothwendig nach-

her das ganze Verhältniß zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles und die nähere Geſtalt des Planes der Tragödie ganz ins Unbeſtimmte zerfließen. Derſelbe Durſt nach dem Urſprünglichen, nach eſſentiell myſtiſcher Vermählung des Subjects mit dem Objecte der Erkenntniß, der in Fauſt als Denker brennt, ſtürzt ihn ja ins Meer der Genüſſe, drängt ihn, ſein Selbſt zum Selbſt der Menſchheit zu erweitern, indem er, vorher theoretiſch, eine praktiſche Geſtalt annimmt Den herrlichen Contraſt des Wagner gegen Fauſt, der Pedanterei gegen die Genialität, des Dogmatismus und Formalismus gegen den Skepticismus und Myſticismus, der Kenntniſſe gegen die Erkenntniß, des geiſtloſen poſitiven Krams mit ſeinen kleinen atomiſtiſchen Zweifeln und ſeiner großen Achtung vor dem Buchſtaben gegen den Schöpfungsdrang der Spontaneität, dieſen unſterblichen Contraſt, wodurch dieſe zwei Figuren ſo ewig wie Don Quixote und Sancho Panſa für alle Zeit plaſtiſch in der Poeſie daſtehen, zieht der Verf. in ſeiner breiigen Unbeſtimmtheit auch nicht mit der rechten Schärfe, da er Wagner das eine Mal viel zu mild „die Schritt um Schritt vorwärts ſtrebende Gelehrſamkeit“, auch „die beſonnene Gelehrſamkeit“, das andere Mal wieder zu ſpeciell tadelnd „die perſonificirte Schulfuchſerei“ nennt, „die nur Ruhm als das Höchſte begehrende Gelehrſamkeit.“ Jene Inbrunſt nach intuitiver Erkenntniß iſt aber zugleich Fauſt's Schwäche, denn ungeduldig verachtet ſie mit den ſchlechten auch die rechten Mittel des Erkennens und ſchüttet das Kind mit dem Bade aus, es ſpricht ſich daher ſchon in ihr die Sinnlichkeit eines heftigen Temperaments aus: die Blöße, die Fauſt dem Mephiſtopheles bietet, und die dieſer benutzt, da Fauſt, wie Juſt. Kerner's geiſtreicher Todtengräber (ſ. deſſen Icarus) fliegen zu können wünſcht.

Dieſem Manne gegenüber, der immer oben hinaus will, kann nun Mephiſtopheles nicht, wie der Verf. immer meint, nur beſtimmt ſein, die Sinnlichkeit zu repräſentiren. Er iſt nach ihm „der ſinnliche Geiſt, das ſinnliche Weſen, Perſonification des ſinnlichen Triebs, der koloſſale Repräſentant des ſinnlichen Triebs.“ S. 257 ff. ſtrengt er ſich ſogar an, das Böſe überhaupt zu definiren. Nachdem er Mephiſtopheles als den Repräſentanten der Sinnlichkeit und Wandelbarkeit bezeichnet hat, fährt er fort: „Ohne dieſes Princip wäre das Leben der abſolute Tod ſelbſt und ohne es würde aus dem Tode nicht Leben.“ Mit richtigem Blicke ſetzt er hinzu, Gott ſei nicht bloß Geiſt, er ſei auch das bewegende Weſen, das Antreibende zum Werden, ohne welches das Unendliche nicht ins Endliche überginge, und nennt Mephiſtopheles S. 260 den Geiſt des Veränderns, das zum Anderswerden reizende Weſen. Er hat alſo wohl eingeſehen, daß der letzte allgemeine Grund des Böſen die Schranke oder Negation iſt (determinatio est negatio), und es wäre zunächſt nur zu wünſchen, daß er demgemäß auch hervorgehoben hätte, wie viel richtiger ſich Mephiſtopheles bezeichnet, wenn er ſagt: ich liebe mir die vollen, friſchen Wangen, für einen Leichnam bin ich nicht zu Haus, als wenn er in jenem verunglückten Verſuche, im Geſpräche mit Fauſt ſich zu definiren, ſagt, dieſe plumpe Welt zu zerſtören ſei ſeine Leidenſchaft. Nun war es aber die weitere Aufgabe, die vermittelnden Begriffe zu entwickeln, wodurch dieſes metaphyſiſche Princip zum Böſen im eigentlichen, ethiſchen Sinne wird, zu zeigen, wie das Princip der Scheidung, Individualiſirung, wodurch das Eine Unendliche in die Vielheit der Einzelweſen ſich ſpaltet, jedes Individuum treibt, ſich gegen das andere

und gegen das Ganze zu erhalten, wie dieſer egoiſtiſche Selbſterhaltungstrieb im Menſchen, weil dieſer als geiſtiges Weſen ſeine Einzelheit zum Princip erheben kann, zum Böſen wird. So mag man dann immerhin in einem gewiſſen Sinne das Böſe aus der Sinnlichkeit ableiten, denn der Menſch iſt Einzelweſen durch die ſinnliche Baſis ſeines Geiſtes, wiewohl allerdings erſt die zum Grundſatz erhobene Sinnlichkeit, die in dieſer Sublimirung ſogar einzelne ihrer Zwecke aufopfern kann, böſe iſt. Aber dieſe vermittelnden Begriffe überſpringt der Verf. mit einer Phraſe, worin man nur mit Mühe eine Andeutung derſelben finden kann. Sei jenes bewegende Princip, ſagt er, mit Gott in voller Harmonie, ſo ſei es der heilige Geiſt, ſei es „gleichſam“ mit ihm im Kampfe begriffen, ſo werde es der Böſe genannt. „Als heiliger Geiſt, fährt er fort, ſtrömt es das Unwandelbare in das Gebiet des Veränderlichen und Endlichen, und als der böſe Geiſt treibt es das Unwandelbare aus dem Gebiete des Endlichen wieder in Gott zurück, daher es als ſolches auch zuletzt immer nur das Gute ſchafft.“ Mag man die Verſöhnung Gottes und der Welt, der Schranke und des Unbeſchränkten immerhin den heil. Geiſt nennen, wiewohl es nicht paſſend iſt, aus dieſer metaphyſiſchen Weite ſogleich in dieſe concrete Beſtimmung überzuſpringen, am wenigſten, wenn man den Begriff der Sünde oder des Böſen vorher gar nicht entwickelt hat: ſo iſt doch für's Erſte hier gar nicht motivirt, wie das ſcheidende Princip ſich zum Böſen ſteigert, für's Andere iſt es begrifflos und widerſpricht der obigen richtigeren Beſtimmung des Verf., vom böſen Geiſte zu ſagen, er treibe das Unwandelbare aus dem Gebiete des Endlichen wieder in Gott zurück, da er vielmehr beſtrebt iſt, das Endliche für ſich zu fixi-

ren, ſo daß es in der Iſolirung ſeines Eigenwillens ſelbſt das Unwandelbare darzuſtellen behauptet. Die Verſöhnung dieſer Feindſchaft aber realiſirt ſich dadurch, daß das Gute, auch dieſem ſeinen Zerrbilde noch innwohnend, demſelben ſeinen inneren Widerſpruch zu fühlen giebt und es ſo von innen heraus deſtruirt und in ſeine Einheit mit Gott zurücknöthigt. Hierin liegt auch das Moment, aus welchem der wahre Begriff der Stellung des Böſen zur Weltordnung zu entwickeln iſt: das Böſe hat keine anderen Mittel als das Gute, es vereinigt dieſelben Kräfte, die das Gute hat, um ein falſches Centrum, iſt aber ebendaher unorganiſch, nichtig und unmächtig. Es iſt aber von Gott (freilich nicht für ſich, es iſt ja auch gar nichts für ſich) geordnet, damit das Gute an dieſer ſeiner Afterbildung ſich ſelbſt erkenne und aus dem Schlummer gereizt werde. Hieraus wäre erſt abzuleiten, warum Mephiſtopheles nothwendig verlieren muß, und an die Stelle der vagen Ausdrücke, daß Fauſt trotz ſeinen Verirrungen ſeinem Urquell zuſtrebe u. ſ. w., beſtimmtere zu ſetzen, ja zu beweiſen, wie er nicht nur trotz, ſondern vermittelſt dieſer Verirrungen zu einem vernünftigen und ſeligen Menſchen heranreift. Dies führt uns auf den Punkt, von dem wir ausgingen, zurück.

Hat nämlich der Verf. ſchon hier ganz außer Acht gelaſſen, die vermittelnden Begriffe, wodurch das Princip des Endlichen und Sinnlichen in der Welt des Geiſtes zum Böſen culminirt, zu entwickeln, ſo folgt von ſelbſt, daß er auch in der weiteren Erklärung des Drama Mephiſtopheles, ſtatt als den Böſen, nur als den Sinnlichen auffaßt. Nimmt er ihn ſo zu leicht, ſo überſieht er doch auf der andern Seite das Heilſame und mittelbar Gute, was Mephiſtopheles wirkt. Mephiſtopheles für ſich iſt böſe, wie

die Sinnlichkeit und der realiſtiſche Verſtand, wo ſie ſich zum Princip machen und für Geiſt und Vernunft ausgeben, ins Böſe umſchlagen. Zuſammengenommen mit Fauſt aber, alſo abgeſehen von dieſer ſeiner Iſolirung, hat er auch ſein wohlbegründetes Recht, daſſelbe, das ein geſunder Realismus gegen einen einſeitigen Idealismus, ein derber Cynismus und grober Verſtand gegen eine überſpringende Vernunft, die Ironie gegen den Enthuſiasmus hat. Beide zuſammen, Fauſt und Mephiſtopheles, ſind erſt ein Menſch, der Menſch. Fauſt lernt von Mephiſtopheles, wie Don Quixote von dem, freilich unſchuldigeren, Panſa, deſſen Beiſpiel wir auch hier, wie oben zu Wagner, anführen können, recht viel Gutes und Wahres ſich ſagen laſſen muß, es kommt nur darauf an, daß er das Gute von ihm annehme, das Schlechte weglaſſe, was freilich ſo ſchwer iſt, daß es nicht immer gelingt. Mephiſtopheles hat mit ſeinen realiſtiſch groben Aeußerungen immer halb Recht, wie z. B. Kant und Leſſing halb Recht haben, wenn ſie das Moment der Sinnlichkeit in der Liebe und Ehe (freilich einſeitig, daher ebenſo verwerflich) premiren. Die Wahrheit nun, daß das Böſe eine pädagogiſche Bedeutung hat als heilſame Mahnung an die Schranke überhaupt, als Reiz der Verſuchung, der die faule Tugend aus ihrem Schlummer weckt, als Verſtand, welcher der Vernunft die Grenzen der Dinge zeigt, als Wehre, worüber der Strom des Lebens rauſcht, zu entwickeln, war der Ort in der Erklärung des Pacts zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles; aber hier weiß der Verfaſſer nur ganz unbeſtimmt und allgemein hervorzuheben, daß Fauſt nicht verloren ſein könne, ſagt davon nichts, daß dieſer Bund nicht nur nicht verderblich, ſondern, wenn Fauſt ſeine Freiheit ſich vorbehält,

ſogar lehrreich und fördernd für ſeine Erziehung zu vernünftig beſchränkter Thätigkeit ausfallen muß. Daher ſagt er auch über die bedeutende Schluß-Scene des erſten Theils nichts als, man dürfe an keine Höllenfahrt denken, Fauſt ſei eben „unbefriedigt.“ Er iſt nicht nur unbefriedigt, ſondern zerriſſen von der tiefſten Reue, und es kommt nun darauf an, daß er ſich aus dieſer eine heilſame Lehre ziehe, was freilich in der erſten Scene des zweiten Theils ganz äußerlich und dürftig dargeſtellt wird. Dagegen bemerkt der Verf. zur Schluß-Scene des zweiten Theils richtig, daß Fauſt erlöſt werden muß, weil er zu vernünftiger, reeller Thätigkeit übergeht, aber dieſe Einſicht ſteht ganz unvermittelt da, weil im Vorhergehenden nicht nachgewieſen iſt, wie dies das Reſultat ſei der Erziehung, die Fauſt im Bunde mit Mephiſtopheles, welcher freilich als Perſon für ſich dieſe gute Folge nicht gewollt hat und ſich nicht zuſchreiben darf, erhält.

So viel über des Verfaſſers Behandlung der durchgreifenden Hauptmomente des Drama. Alle Unrichtigkeiten, Schiefheiten, Verwäſſerungen, Abſurditäten, die ſich in ſeiner Erklärung des Einzelnen finden, aufzuzählen wäre eine Hercules-Arbeit. Ich führe nur Einzelnes an.

Wie abſurd iſt es geſagt, wenn es von dem Director im Vorſpiele heißt: „der Director iſt die Perſonification der gewinnſüchtigen Selbſtſucht, des engherzigſten Intereſſes, — damit erbärmlich.“ Gegen eine ganz heiter und behaglich behandelte Figur ſo enthuſiaſtiſch ausbrechen, iſt knabenhaft. Ueberhaupt verrathen die meiſten Schriften in dieſer Litteratur einen gewiſſen Mangel an Gefühl für die humoriſtiſche Leichtigkeit und Behaglichkeit, womit der Dichter auch die gemeineren Charaktere, Wagner, die

Trinket in Auerbach's Keller u. ſ. w., in ihrer Art idealiſirt hat. Da iſt gleich von Rohheit, Erbärmlichkeit u. ſ. f. die Rede, da iſt kein Sinn dafür, wie auch das Gemeine dadurch, daß es komiſch gehalten iſt, ſich Abſolution verſchafft. — Mit einer ganz allgemeinen, flüchtigen Bemerkung geht der Verf. S. 227 über die treffliche Scene zwiſchen Mephiſtopheles und dem Schüler hin, S. 272 kommt er darauf zurück, iſt geneigt, die Ausfälle des Mephiſtopheles gegen die Metaphyſik auf Haller und Kant zu beziehen (worüber ich nachher zu Weißes Schrift Einiges bemerken will), und ſagt ganz verkehrt: Mephiſtopheles ſpreche hier überall ganz als Fauſt. Mephiſtopheles will dem Schüler die Wiſſenſchaft, indem er ſie ihm anräth, verleiden, weiß aber recht wohl an ſich ihren Werth zu erkennen, ſonſt hätte er nicht über Fauſt geſagt: Verachte nur Vernunft und Wiſſenſchaft, des Menſchen allerhöchſte Kraft! — Die Sonne heißt Hr. Leutbecher den incorporirten Geiſt S. 256, Geiſt und Licht identificirt er ganz: „Geiſtweſen oder Licht.“ — Die Magie Fauſt's wird definirt durch: „die von dem ſchaffenden Geiſte der Poeſie und Kunſt durch und durch beſeelte Welt- und Natur-Durchforſchung.“ Da könnten wir ihm ja zu ſeiner Magie nur gratuliren, und unbegreiflich wäre es, warum er denn mit dieſer trefflichen Kunſt doch gar nicht vom Fleck kommt. Fauſt's Magie bedeutet — Fauſt's Magie, und wie in der Magie überhaupt die Ungeduld des eigenſinnigen Willens ſich kund thut, der mit Verwerfung der Mittel unmittelbar über die Natur disponiren will, ſo will Fauſt durch dieſelbe Ungeduld die Natur zwingen, ſeinem Wiſſensdurſt ihr Räthſel zu offenbaren. — Warum Fauſt trotz dem Entzücken, das aus der Anſchauung des Makrokosmus in ihn überfließt,

fortdürſtet, iſt ebenfalls nicht geſagt. Wir bemerkten ſchon anderswo, daß die forcirte Intuition ihrer Natur nach etwas Momentanes iſt. — Der herrliche Contraſt zwiſchen Fauſt's Seelenzuſtand und der Leichtigkeit, womit die glücklich blinde Menge ſich über die Tiefen des Lebens weghilft, den der Dichter durch den Spaziergang vor dem Thore gewinnt, iſt nicht hervorgehoben. — Der Geiſterchor, der Fauſt's Fluch auf alle Genüſſe des Lebens beklagt, wird gedeutet auf „die reinen, die Weſenharmonie befördernden Geiſter, hier die Repräſentanten ſeines beſſeren Bewußtſeins“; es ſind ja aber Geiſter des Mephiſtopheles, er nennt ſie „die Kleinen von den Meinen“, ſie laden Fauſt zu neuem, d. h. vollkommen im Sinnlichen befriedigtem Genußleben ein, wie es im Intereſſe des Mephiſtopheles iſt, da dieſer und ſeine Geiſter keine Freude an der von Fauſt ausgeſprochenen Verachtung des Genuſſes haben können. Pſychologiſch gedeutet iſt es das nachdröhnende Gefühl des Fluchs in Fauſt, ein leiſes Bemitleiden ſeiner ſelbſt, nachdem er die ſchöne Sinnenwelt verwünſcht hat. — Von Gretchen, da ſie zuerſt auftritt, heißt es: „bisher hat das arme Kind in einem dunklen Dörfchen gelebt u. ſ. w. Sie iſt dabei die reinſte Jungfräulichkeit und Unſchuld ſelbſt geblieben. Jetzt iſt dies holdſelige Kind in der Stadt.“ Wahrſcheinlich lernt ſie Kochen und Franzöſiſch? — Unter der ſtyliſtiſch exemplariſchen Aufſchrift: „Die Handlung des Bekanntwerdens mit Gretchen“ heißt es unter Anderm: „es iſt ſelbſt dadurch, daß die Nacht des eigentlichen Genuſſes am Ende dieſes Actes fehlt, keine Lücke entſtanden, denn es bleibt gleichwohl Alles hier in voller Einheit.“ Aber, aber! Vortrefflichſter Freund! Sie ſind doch im ganzen Buche ſo tugendhaft! Wo denken Sie

hin? Sollte denn dieſe Nacht wirklich und ordentlich dargeſtellt ſein? Im jetzigen Theatergeſchmack wäre es allerdings. — Die Trödelhexe auf dem Blocksberg, die lauter Werkzeuge der verruchteſten Verbrechen feil beut, ſoll — ganz Leutbecheriſch — nur ein Bild „niedrigſter“ Sinnlichkeit ſein.

Doch genug und ſchon zu viel; wir haben den Verfaſſer als Metaphyſiker und Commentator bereits hinlänglich kennen gelernt. Als Aeſthetiker müſſen wir ihn erſt noch kennen lernen. Es verſteht ſich, daß bei einem ſolchen Manne von Kritik nicht die Rede iſt. In Goethes Fauſt iſt Alles vollkommen, unübertrefflich. Nichts im Himmel und auf Erden iſt, was nicht in dieſer Tragödie ſteht. „Dies Drama iſt der geiſtreichſte Organismus einer Himmel und Welt, Geiſt und Natur innigſt umfaſſenden und vereinenden Idee, der Idee nämlich, welche ſowohl durch die Geſchichte des Einzelmenſchen, als auch durch die der geſammten Menſchheit in ihrem Verhältniß zu dem Weſen ſelbſt, in welchem Alles iſt und Alles ſelig iſt, theils ſchon verwirklicht worden iſt, theils noch verwirklicht und dargelebt“ (das unſinnige, affectirte Wort hat er von Carus) „werden wird.“ „Hier iſt die Philoſophie des geſammten Menſchenlebens in der reichſten Poeſie aufgegangen.“ „Dies Werk, deſſen hier mitgetheilte Werthſchätzung von Vielen vielleicht eine übermäßige bezeichnet werden wird, aber darum keine übermäßige iſt, war auch u. ſ. w.“ Hier iſt lauter Plan, Zuſammenhang, Einheit, nicht nur im erſten, ſondern auch im zweiten Theil, der letztere „erweitert durch Folgerichtigkeit der Scenen ſowohl, als durch Reichhaltigkeit an Schönheiten und Gedankenfülle die einfache Allegorie des erſten Theiles in das Großartigſte.“ Hier ſind wir an dem Punkte, wo der vollſtändige

Mangel an allem poetiſchen Gefühle, ja die craſſe äſthetiſche Ignoranz des Verfaſſers auf ihrem Gipfel erſcheint. So wenig, ſo gar nichts weiß er von den Unterſuchungen der Aeſthetik über die verſchiedenen Verhältniſſe, in welche Bild und Idee in der Kunſt treten können, über den Unterſchied der ächt poetiſchen Geſtalt von der Allegorie, daß er ganz harmlos, als hätte Niemand etwas dagegen einzuwenden, als hätte Niemand Fr. Schlegel und Solger widerlegt, wenn jener das Schöne überhaupt, dieſer das romantiſch Schöne allegoriſch nannte, ſchon den erſten Theil eine Allegorie nennt! „Großartige Allegorie“ S. 253, „plaſtiſche Allegorie“ 222 u. ſ. f. Unter ſolchen Umſtänden iſt es denn nicht zu verwundern, wenn er ſchon die concreten Geſtalten des erſten Theils in dickhäutig ſtupider Wohlweisheit zu Allegorieen verflüchtigt. Armes Gretchen! Auch du mußt nun eine Allegorie ſein! Nachdem du ſchon unter dem Henkerbeile geblutet, richtet dich die Kritik noch einmal hin! „Es ſcheint zwar, daß die Geſchichte mit Gretchen keine Allegorie ſei, allein es ſcheint auch nur ſo; die Kunſt des Dichters hat hier faſt ſich ſelbſt übertroffen, indem ſie uns eine Allegorie ſo hinſtellt, daß wir ſie kaum für eine ſolche, weit eher für eine wirkliche Geſchichte halten möchten“ S. 278. Die Deutung folgt 282: „Gretchen iſt nichts Anderes als das Einfachſchöne, das Einfachwahre und Gute in dem Weſen ſeines (des Dichters) eigenen Genius, welches er ſich durch Abſtraktion objectivirt“ u. ſ. w. Ein andermal iſt Gretchen das Naturſchöne, Helena das claſſiſche Schöne (S. 309). Valentin, du derbe, markige Geſtalt aus dem Volke, du biſt nun „ein ſittlicher Soldat,“ „der Repräſentant der ſittlichen Kraft und Würde.“ Man meine nicht, der Verfaſſer nehme den Begriff

der Allegorie ſo unbeſtimmt, daß wir ſolche Bezeichnungen uns gefallen laſſen könnten; Valentin repräſentirt allerdings die ehrbare ſtrenge Sitte, aber es erhellt ſchon aus dem abſtracten Ausdrucke Sittlichkeit, daß der Verfaſſer dieſe Geſtalt in keinem anderen Sinne für eine Allegorie hält, als in welchem ſie es nimmermehr iſt. Ebenſo repräſentirt Gretchen allerdings, was das weibliche Ideal überhaupt gegenüber dem männlichen, Seelenreinheit, Harmonie, Anmuth: aber ſo repräſentirt ſie dies, daß es ihre wirkliche Seele iſt, und nicht dieſe abſtracten Begriffe überhaupt, ſondern dieſelben eben nur in dieſer Concretion, welche Gretchen iſt, in dieſem Drama wirken und auftreten. Wie ganz äußerlich und zufällig aber dem Verfaſſer die Verbindung dieſer Ideen mit der concreten lebendigen Geſtalt im Gedichte iſt, beweiſt ſeine Manie, den geiſtigen Inhalt des Gedichts aus dieſem Zuſammenhange herauszureißen und unmittelbar auf die Lebensgeſchichte des Dichters zu beziehen; denn er hat gehört, daß der Dichter in ſeinem Gedichte das eigene Innere niederlege, und wie der platte Verſtand ſogleich alle Begriffe vergröbert, ſo confundirt er nun das Gedicht ganz mit dem Dichter. „Die Geſchichte mit Gretchen, mit ihren Vorbereitungen und ihren Folgen, enthält zugleich die Geſchichte der Beſtrebungen Goethe's als Dichter in ſeiner erſten Periode.“ Das Geſchmeidekäſtchen, das Fauſt der Geliebten ſchenkt, „bezeichnet ſymboliſch des Dichters erſte Leiſtungen (etwa Werther's Leiden).“ Das Herumwerfen Fauſt's im Seſſel gleich anfangs in der erſten Scene wird allegoriſch ſo gedeutet: „Er oscillirt wie die ihren Pol ſuchende Nadel“ sc. zwiſchen den geiſtigen Mächten, die ihn von verſchiedenen Seiten anziehen. Das Pentagramma bedeutet „die irdiſche

Hülle des Menſchen," und das Mephiſtopheliſche Weſen kann nur dann erſt von ihm weg, wenn „die Ratte, das den leiblichen Menſchen zerſtörende Princip," dieſelbe zernagt hat. Die wilden Trinker in Auerbach's Keller ſind, ſo wagt der ſchüchterne Verfaſſer wenigſtens zu vermuthen, eine Hindeutung auf die zweite Schleſiſche Schule. Die Hexe in ihrer Küche iſt die Muſe des Unſinns in der deutſchen Litteratur zu Goethe's Zeit u. ſ. f. — Da werden der Hr. Beſtelmeyer in Nürnberg eine Freude gehabt haben! Das ſind nette Stückchen in ſeinen Laden!

Macht ſich der Verfaſſer Allegorieen, wo keine ſind, ſo ſind ihm die wirklichen Allegorieen des zweiten Theils noch nicht allegoriſch genug, und er macht Allegorieen der Allegorieen. Der Kaiſer iſt der europäiſche Menſchheitgeiſt. Die Schlacht zwiſchen dem Kaiſer und Gegenkaiſer iſt wahrſcheinlich ein Symbol der Fehde zwiſchen den Geognoſten, doch zieht der Verfaſſer dieſer Deutung noch die andere tiefere vor, wonach der Gegenkaiſer den der Herrſchbegier der Kirche bequemeren Geiſt der Zeit bedeutet, welcher nach den Befreiungskriegen gegen Napoleon eintrat (S. 336 ff.), die falſchen religiös-politiſchen Tendenzen dieſer Periode. Von dieſen zweierlei Auslegungen zieht der Verfaſſer heldenmüthig die zweite vor, „ſelbſt wenn ſie falſch ſein ſollte" (S. 339). — Wenn Fauſt das Hüttchen der alten Leute Philemon und Baucis weghaben will, um ſeine Anſiedlung auszudehnen, ſo ſagt hiezu der Verfaſſer: „das Gebiet der Poeſie, Kunſt und Wiſſenſchaft hat Fauſt durchwandert, aber das Gebiet der von allem äußerlichen, ungeeigneten Anklebſel reinen Religion, das alle Thätigkeit in der höchſten Stufe Veredelnde und eben die freieſte Ausſicht Gewährende iſt noch nicht das Seinige."

Nehmen wir zu all dieſem Wahnwitz noch die läppiſche Afterweisheit der Krauſiſchen Terminologie, den ſchulgehilfenartigen Purismus, „weſenlich“ „bedungreich“ und dergl., ſo fehlt nichts, als einige Proben der unnatürlichen Satzbildung, des zahm limitirenden, abgeſchwächten Redens, um ein vollkommenes Bild des ſchönen Ganzen zu beſitzen. „Der nur etwas Geiſt Habende“ 204. Das Kleeblatt Fauſt, Mephiſtopheles und Homunculus zieht jeder ſeiner Straße, „beſondere Zwecke habend“ 315. Dann die abſchwächenden Partikeln, Comparative u. ſ. w., die einen bloßen Grad oder eine bloße Aehnlichkeit ausdrücken, wo abſolut zu ſprechen und die Sache ſelbſt zu bezeichnen war, wie: die Leidenſchaftlichkeit iſt „mehr“ beherrſcht, dem verirrten Geiſt der Zeit gefällt „eigentlich nur mehr“ das Verzerrte; daß der Menſch ſich durch einen Bund mit dem Böſen aus der Sphäre des Weſens oder Gottes verbannen könne, iſt dem Fauſt „nicht ſehr wahrſcheinlich;“ Goethe war dem Neptunismus „ſehr“ zugethan (er war ihm zugethan); Gebet und Buße ſind bei ſchweren Verſuchungen „minder wichtige Dinge.“ So geht es mit gleichſam, ſogar, häufig, meiſtens, mehr, nur mehr, minder und dergl. fort. Oefters führt der Schalk einen witzigen Seitenhieb mit ſeiner ſcharfen Klinge, z. B. zu der Erzählung nach dem Puppenſpiel, wie Fauſt nach längerer Abweſenheit ſeine Vaterſtadt Wittenberg von Weitem an den Thürmen erkennt, fügt er bei: „das Einzige, was oft die Menſchen von ihrer Stadt kennen und im Gedächtniß behalten!“

So hätten wir nun dieſen Leidbecher bis auf die Hefen ausgetrunken! Es war kein kleiner Schluck! „Warum aber auch ſo gründlich bis auf den Bodenſatz?“ Du lieber Himmel, ich will und

darf ja Niemand Unrecht thun! Ich muß beweiſen, und laſſe ich mich einmal auf's Beweiſen ein, ſo giebt ein Wort das andere und ich kann dem Leſer nicht helfen, er muß mit mir durch Dick und Dünn, er muß den ganzen Trunk ſchlürfen. Auch wolle man gefälligſt nicht überſehen, daß Hr. Leutbecher, nicht mit einer beſcheidenen Broſchüre, wie ſeine Vordermänner, ſondern mit der dickleibigen Miene auftritt, das Gedicht erſchöpfend zu durchwandern.

So wie mit unſerer Geduld ſind wir nun aber auch mit dieſer Reihe von Commentaren zu Ende. Das Gröbſte liegt, Gott ſey gedankt, hinter uns.

Machen wir hier zu unſerer Erholung eine kleine Pauſe. Ich hole nur nach, daß ich den Commentar zum zweiten Theile von Dr. E. Löwe, Berlin 1834, abſichtlich nicht aufgenommen habe, weil ein ſolcher Commentar wie ſein Gegenſtand gar nicht in's Feld der äſthetiſchen und philoſophiſchen Kritik gehört, und uns, ob die Interpretation gelungen iſt oder nicht, höchſt gleichgültig ſein kann.

Zweite Reihe.

Fünf Hegelianer. Mit Freuden begrüßt man hier ſogleich das, dieſen philoſophiſchen Interpreten gemeinſame, Zutrauen zu der Competenz der Vernunft, woraus unmittelbar hervorgeht, daß das urſprüngliche Pathos Fauſt's, ſein Wiſſensdrang, von

dieſer Reihe richtig gewürdigt und nicht an der Schwelle ſchon das Hauptmotiv verkannt wird. Dieſe Schriftſteller wiſſen, was ſie wollen, und taumeln nicht in haltungsloſer Confuſion. Dagegen ſieht man ſich in einer anderen Hoffnung getäuſcht, in der nämlich, daß Männer, die auf der Höhe des freien Denkens zu ſtehen behaupten, auch das Gedicht ſich objectiv halten, d. h. daß ſie nicht hineinlegen werden, was nicht darin liegt, und daß ſie mit unbefangen kritiſchem Auge ſeine Mängel wie ſeine Vorzüge erforſchen werden. Die Hegel'ſche Schule hat in der erſten Begeiſterung ihrer großen Entdeckungen ſich nicht ganz von dem Schwindel frei erhalten, den man und den ſie ſelbſt der Schelling'ſchen vorwarf, von jener Manie, jedes nächſte Ding, ehe es nur ordentlich empiriſch beobachtet und zergliedert iſt, ſogleich unter den Standpunkt der Idee zu bringen und es als einen Complex alles höchſten und univerſalſten Inhalts darzuſtellen; ſie hat überhaupt das Moment der Kritik vernachläßigt, ſofern dieſe ihrer höheren Thätigkeit eine ſchlichtverſtändige und vorausſetzungsloſe Zerlegung voranzuſchicken hat. Allzu unterwürfig hat ſie auf des Meiſters Worte geſchworen, und die vorliegenden Schriften, wie ſie zum Theil von fortlaufenden Citaten aus Hegel, als wäre dieſer Goethe's Scholiaſt, wimmeln, ſind ſchon Beweis genug. Nach des Meiſters Vorgang fand man das reinſte Muſterbild der Poeſie in Goethe; gewiß eine gerechte Bewunderung, die aber mitunter in blinden Götzendienſt ausartete. Es wird uns daher nicht wundern, wenn wir auf dieſer Seite das unkritiſche Abſolutnehmen des Gegenſtandes und die ſpeculative Deutungswuth mit wenigen Ausnahmen, faſt nur mit Einer, ſogar noch höher geſteigert finden, als auf dem erſten Flügel. Schon die erſte

Schrift, die über den Faust erschien, und also, wie die Schubarth'sche, verfaßt ist, ehe man von einem zweiten Theil der Tragödie wußte, bewegt sich in diesem Zopf- und Kamaschen-Dienst.

Ueber Goethe's Faust und dessen Fortsetzung. Nebst einem Anhange von dem ewigen Juden. Leipzig, 1824.

Motto: Im Auslegen seid munter,
Legt ihr's nicht aus, so legt was unter.

Herr Göschel beginnt mit einer Einleitung über die Sage von Faust im Allgemeinen, spricht gegen die falsche Bescheidenheit der Vernunft, die sich nur Ansichten und keine Einsichten zutraut, den kräftigen Muth des begreifenden Denkens aus, macht aber sogleich eine falsche Anwendung auf die Volkssage vom Dr. Faust. Er meint, es sei eben in ihr jener Mangel an Zutrauen zur Vernunft niedergelegt, der den Versuch, das Höchste zu begreifen, als Vermessenheit verdammt. Ganz wohl kann man es sich gefallen lassen, wenn er sagt, die Sage wurzle auf jenem dunkeln Abhängigkeitsgefühle, wovon sich der Mensch nicht zu befreien vermöge, auf jenem vernehmlichen Gefühle, daß der Mensch nie die Bedingung seiner selbst in seine Gewalt bekommt; es ist allerdings die Absicht der Zauberei, über den Naturgrund, in welchem wir selbst wurzeln, durch das bloße Aussprechen des Willens ohne Mittel (denn die scheinbaren Mittel der Zauberei, Formeln und dergl. sind keine) zu herrschen. Aber Göschel spricht hier nicht vom Zauber, sondern von Faust's Wissensdurst, denn

er ſetzt hinzu, die Sage wurzle auf jener alten begriffloſen Ueberzeugung von der Unbegreiflichkeit aller Dinge, ἀκαταληψία, und von der Schwäche der menſchlichen Vernunft. Dies iſt bereits eine Verwechslung des Inhalts der Sage mit der vergeiſtigten Geſtalt, die er durch Goethe erhalten hat. In der Pfizer'ſchen Darſtellung der Sage (Nürnberg, zuerſt 1674) und in dem kürzeren Volksbuche iſt von großem Wiſſensdrange als Motiv von Fauſt's Abfall gar nicht die Rede; zwar erſcheint Fauſt als ein begabter offener Kopf, der in ſeinen Studiis ſolchergeſtalt zunimmt, daß er tüchtig erfunden wird, den Titel eines Magiſtri zu erlangen; das iſt aber doch noch lange nicht der Fauſt, der nach ſchrankenlos unendlicher Erkenntniß der Wahrheit ſchmachtet. Was dann ſeinen Uebergang zur Zauberei vermittelt, iſt keineswegs die Ungeduld über unzulängliches Wiſſen; ſchlechte Geſellſchaft, zerrüttetes Vermögen u. ſ. w. ſind die Urſachen. Mit dem Teufel disputirt er zwar viel, und läßt ſich von Himmel und Hölle erzählen, doch mehr aus Neugierde, als aus Wiſſenstrieb, nachher aus Gewiſſensangſt. Dieſe Geſpräche ſind offenbar ſpätere Einſchiebſel eines Theologen, ſie ſind ganz im Geſchmacke des 17. Jahrhunderts und gewiß der urſprünglichen Sage fremd. Im Puppenſpiele fehlt dagegen jenes Motiv nicht. Wir ſehen Fauſt, wie bei Goethe, ungeduldig über ſeinen Büchern, er beklagt, zu keinem Ziele kommen zu können, und ergiebt ſich darum der Magie; darin liegt ein Anflug von dem, was Goethe aus Fauſt gemacht hat, aber auch nichts weiter, denn tief geht es hier gar nicht, ſonſt hätte das Motiv in den Hauptquellen, den weit verbreiteten, beliebten Volksbüchern, nicht ganz weggelaſſen werden können, und ſonſt müßten wir in dem Fauſt, wie er

nachher als Zauberer auftritt, doch noch eine Reminiscenz an dieſen Wiſſensdurſt finden, wovon aber keine Spur zu ſehen iſt. Doch nicht nur den theoretiſchen Zwieſpalt des Geiſtes mit ſich ſoll die Sage enthalten, ſondern „ſie umfaßt die Verzweiflung in allen Richtungen und den Weg zum Teufel in allen ſeinen Krümmungen, ſie iſt das Sinnbild alles menſchlichen Verderbens, inſofern ſolches aus der Verzweiflung, und dieſe aus dem Mißverhältniſſe zwiſchen Können und Wollen, Müſſen und Dürfen, zwiſchen Freiheit und Nothwendigkeit, zwiſchen Subject und Object hervorgeht“ u. ſ. w. „Fauſt iſt das allgemeine Individuum der geſammten Menſchheit in ihrer äußern Vergänglichkeit.“ Wie Herr Leutbecher, nicht anders. Geſchichtlich ſoll die Sage mit allen zur Zeit des erlöſchenden Mittelalters ſich durchkreuzenden Beſtrebungen im Zuſammenhang ſtehen, mit der Erfindung der Buchdruckerei, mit der Reformation in Sachen des Wiſſens ſowohl als des Glaubens, mit Carteſius, mit Spinoza, Fauſt's Name ſoll an den Buchdrucker Fauſt und den Freidenker Fauſtus Socinus erinnern. Es iſt aber erwieſen, daß Fauſt der Zauberer nichts mit dem Buchdrucker Fauſt zu ſchaffen hat; die Sage iſt überhaupt nichts als ein Zauber-Roman, der eine Menge von Zauberſtückchen, die alle ſchon früher, zum Theil ſchon ſeit mehreren Jahrhunderten im Munde des Volkes waren, um den mythiſchen Namen Fauſt verſammelte und ſo dieſen Zweig der Romantik zu der Zeit, da dieſe überhaupt verklang, im ſechzehnten Jahrhundert, abſchloß. Ebenſo ballten ſich eine Menge gleichartiger Schwänke, die man ſich vorher vereinzelt erzählt hatte, im Tyll Eulenſpiegel und in den Schildbürgern zuſammen. Daß durch jenen Abſchluß das Weſen der Vorſtellungen vom Zauber

ſich deutlicher hervorſtellen und zu einer beſonders markirten Schilderung des kühnen Frevels ſowohl, der es wagt, ausdrücklich mit dem abſoluten Gegenſtande der Pietät zu brechen, als auch der Schauer des Fluches, den er auf ſich lädt, ſich ſteigern mußte, iſt natürlich; doch iſt daſſelbe Gefühl ſchon in der Sage von Teophilus und Militaris niedergelegt. Wir erhalten hier auch bereits eine Probe von der Spielerei, die des Verf. Steckenpferd iſt: „Fauſt's Lebensende im vierzigſten Jahre erinnert nicht bloß an den alten derbdeutſchen Scherz, den das Sprichwort mit ſeinen Landsleuten (er ſoll in Knittlingen geboren ſein) treibt, ſondern zugleich an die allgemeine Schwabennatur des mit Blindheit geſchlagenen Menſchengeſchlechts.“ Wie viel war über die Umgeſtaltung der Sage durch Goethe zu ſagen! Der Verf. kommt auf dieſen Punkt am Schluſſe zurück (S. 146 ff.), beläßt es aber bei den ganz allgemeinen Ausdrücken, die Sage habe ſich verklärt und verſtändigt, von Neuem geboren u. ſ. w.

Soll ich nun den weiteren Inhalt dieſer Schrift vorläufig im Allgemeinen charakteriſiren, ſo kann ich dieß nicht paſſender, als durch den Ausdruck, daß der Verf. an einer kranken Ideen-Aſſociation leidet, oder richtiger an einer kranken Präponderanz dieſer ſpielenden Thätigkeit über die Vernunft. Ihm fällt bei Allem Alles ein; eine entfernte Aehnlichkeit klingt ihm im Ohre, und er verbindet die entlegenſten Dinge zu dem Scheine einer Einheit. Dieß thut auch der Witz, aber dieſer will keine wirkliche Täuſchung hervorbringen, es iſt ihm nicht Ernſt. Denjenigen Seelenzuſtand dagegen, wo die Vorſtellungen aus ihrem Zuſammenhange herausgeriſſen nach dem wirren Spiele der ſogenannten Ideen-Aſſociation einander umtanzen, und wo ſolche Verbindun-

gen doch mit der Behauptung des Ernſtes und der Wirklichkeit aufgeſtellt werden, nennt man Wahnwitz. Eigentlich wahnwitzig nun können wir Herrn Göſchel nicht nennen, denn er hat allerdings ein Bewußtſein von der Tollheit ſeiner Ideen-Verbindung und ſcheint mit einem feinen ironiſchen Lächeln zu ſagen: ſehr gut, o ihr Vortrefflichen, weiß ich, daß euch dieſe Dinge ſeltſam klingen, daß euch bei meinem dialektiſchen Hocuscopus, meinen **quaternionibus terminorum** der Kopf dreht, daß es euch weltlich heiteren Menſchen ſchwer hinuntergeht, bei dem Triller Orgelum Orgelei an Welt-Ideen, an tiefſten Tiefſinn zu denken: lacht immerhin, ich lache gewiſſermaßen mit! Allein ſehr ernſt ſetzt er dann hinzu: gebt Achtung, hinter dem, was ihr zunächſt als bloßen Witz anſahet, und was zunächſt allerdings bloß Witz iſt, ſteckt doch der wahre Begriff, deſſen Aufgabe es ja ohnedieß iſt, den gemeinen Verſtand auf den Kopf zu ſtellen, und der daher ſchon an ſich witzig und ein Witz iſt u. ſ. w. Das Entlegene nun, was ihm bei jedem Tintenfaß, Mückenflügel einfällt, ſind zunächſt beſtimmte philoſophiſche Ideen. Es darf nur eine Veranlaſſung da ſein, daß das Wort: Inneres oder Aeußeres in höchſt gleichgiltiger Bedeutung vorkomme, ſo müſſen wir **par force** in den Abſchnitt der Logik über Inneres und Aeußeres hinein, der Name Fauſt erinnert ihn nicht bloß an Fauſtus Socinus, ſondern auch an die Manichäer Fauſtus und Fortunatus, und dieſer Fund macht ihn darum ganz beſonders glücklich, weil die Manichäer Dualiſten waren, und Fauſt ebenfalls durch einen innern Dualismus zerriſſen iſt, auch verſäumt er nicht, in Erinnerung zu bringen, daß Fauſt ein Teufelsgenoſſe war, und die Lehre der Manichäer den Beinamen einer Teufelslehre erhielt.

Schnupfen Sie? „Nein.“ Sie ſagen: Nein, dieß iſt Negation; es ſei mir alſo erlaubt, den Begriff der Negation überhaupt zu entwickeln u. ſ. w.

Dieſe Vermengungs-Manier kommt nun beſonders dem theologiſchen Geſchmäckchen, das dem Verf. anhängt, trefflich zu Statten. Kein denkender Menſch läugnet, daß die Philoſophie die weſentlichen Wahrheiten der Religion ihrem reinen Gehalte nach beſtätige, kein Denkender behauptet aber darum, daß ſie auch die Form, worin die Religion dieſelben hat und giebt, obwohl ſie auch dieſe phänomenologiſch in ihrer Nothwendigkeit anerkennt, als die richtigſte auch für ihre Sprache acceptiren könne. Der Philoſoph wird es aus guten Gründen vermeiden, von Erbſünde, wirklicher Sünde, Gnade, Dreieinigkeit u. ſ. f. zu reden, wo es nicht gilt, theologiſche Begriffe auf ihrem eigenen Boden zu unterſuchen. Dieß ſind Ausdrücke einer Wiſſenſchaft, worin Mythiſches und reiner Gedankengehalt noch ungeſondert nebeneinander liegen, wie dieß in der Dogmatik ſo lange der Fall ſein wird, als ſie ſich nicht in Dogmengeſchichte mit rein religionsphiloſophiſchem Reſultate aufgelöſt hat. Der Philoſoph wird aufrichtig genug ſein, auch den Schein zu vermeiden, als ſei er gekommen, den Inhalt der religiöſen Ueberzeugung auch in der Form und Hülle, in welcher das unkritiſche religiöſe Bewußtſein ihn feſthält, zu approbiren, er wird es wagen, zu geſtehen, daß er vielmehr das Schwert bringt, zu ſcheiden. Hr. Göſchel dagegen ſpricht von nichts lieber, als von Glaube, Sünde, Gnade, Hölle, Himmel, Teufel auch da, wo es gilt, den reinen Gedanken-Inhalt dieſer Vorſtellungen auszuſcheiden, wirft dieſe Ausdrücke aus der Sprache des Vorſtellens

mit ſolchen des reinen Denkens kraus durcheinander und ſtellt uns Hegel mit Prieſterbäffchen angethan vor. Das läßt ſich noch ertragen, aber auch Goethe wirft er den Kirchenrock über, und den, das muntere Weltkind, kleidet er doch verwünſcht übel. Was iſt es denn im Grunde? Heuchelei? Gewiß nicht. Offenbar hat der Verf. darüber gar kein klares Bewußtſein, wie viel, wie ſehr viel die Philoſophie von der Religion erſt wegäzt, ehe ſie ſich mit ihr conform bekennt, offenbar ſtand er, ehe er an's Philoſophiren ging, blieb während des Philoſophirens und ſteht nach demſelben auf dem Standpunkte des frommen Bedürfniſſes, das ſeine Vorſtellung von der Philoſophie beſtätigt ſehen will, ohne etwas davon aufzugeben, das ſpricht: waſch mir den Pelz und mach ihn nicht naß! Er verhält ſich wie die Scholaſtik, welche den feſtſtehenden Pfeiler der Kirchenlehre nur accidentiell und unfrei mit ihren gothiſchen Arabesken umſchlingt.

Doch dies Alles erſcheint in der vorliegenden Schrift noch nicht in dem Grade krankhafter Ausbildung, wie es in den ſpäteren Werken des Verf. auftritt. Die Schrift hat recht viel Gutes, und gewiß verdankt ihr Mancher die erſte Einführung in das Verſtändniß der Tragödie. Wenn nur das Gute, was ſie enthält, nicht ſo deſultoriſch zerſtreut herumläge, daß man es aus allen Ecken und Enden zuſammenſuchen muß!

In den „voreiligen“ (er nennt ſie ſelbſt ſo) Bemerkungen, die der Verf. dem Eintritt in den beſtimmten Gehalt der Tragödie voranſchickt, begegnet man freilich ſogleich ſeiner theologiſirenden Manier, da er ſpricht, als ob das Verhältniß zwiſchen Glauben und Wiſſen das Hauptthema der Tragödie wäre. „Fauſt kennt Glauben und Wiſſen nur in ihrer Trennung, und in dieſer

Trennung vermag er ſie nicht als die Weſenheit ſelbſt zu erkennen.« »Fauſt ſieht Glauben und Wiſſen als abſolut geſchieden an, daher Beides in dieſer Scheidung nothwendig als ſelbſtlos und eitel ſich erweiſet. Und wie kann auch dieſe Unterſchiedsloſigkeit des Unterſchiedenen, dieſe Unzertrennlichkeit des Getrennten, welche Fauſt verkennt, je zur Einſicht kommen, wenn nicht vorerſt der Unterſchied zwiſchen Glauben und Wiſſen, Gewißheit und Wahrheit, Wiſſen und Gewiſſen ſein tiefſtes Verſtändniß, und, bis zum Extrem geſteigert, darin ſelbſt ſeine Auflöſung findet?« Die Frage über das Verhältniß zwiſchen Glauben und Wiſſen beſchäftigte die Zeit, in welcher der erſte Theil der Tragödie gedichtet wurde, gar nicht in dem Sinn, daß beide in ihrem Rechte anerkannt einer Verſöhnung zugeführt werden ſollten; die aufgeweckten Köpfe nahmen den Glauben in ſeinen Aeußerungen als eine ſchöne und rührende Erſcheinung, zu ſeinem Inhalt verhielten ſie ſich auf Weiſe der Freigeiſter. Fauſt macht ſich mit ſeinem Verhältniſſe zum Glauben der Gemeinde wenig zu ſchaffen, daſſelbe kommt in einer wichtigen Scene zwar zum Vorſchein, aber nicht ſo, wie Herr Göſchel meint. (Darüber nachher.) Goethe nimmt dieſen Faden dann gar nicht weiter auf; Fauſt's Unſeligkeit iſt ſeine Skepſis in der Wiſſenſchaft; könnte er nur erſt die Natur im Innerſten erkennen, ſo würde er ſich über den Werth der Sprache, in welche der Glaube die Wahrheit überſetzt, den Kopf eben nicht zerbrechen. Die Ahnung, daß den mythiſchen Formen der Vorſtellung ein unendlicher Gehalt beſeligender Wahrheit zu Grunde liege, ſpricht der Dichter deutlich genug in der eben erwähnten Scene aus, doch zeigt er weiterhin kein Intereſſe, die Bedeutung zu entwickeln, die jene Formen, abgeſehen von ihrem

Werthe für Phantaſie und Gefühl, haben mögen. Der Verf. meint, Fauſt müßte, wenn er zur Verſöhnung gelangen wollte, nicht nur ein Wiſſender, ſondern zugleich ein Glaubender werden, d. h. Einer, der nicht bloß den wahren Gehalt des Glaubens feſthält, ſondern auch die Formen der Vorſtellung; einen Solchen giebt es aber überhaupt nicht, ſondern entweder weiß Einer und glaubt nicht, oder er glaubt und weiß nicht *).

Ueberhaupt ergehen ſich dieſe voreiligen Bemerkungen in einer viel zu großen Weite und erregen uns keine geringere Erwartung, als die, daß alle möglichen Gegenſätze, in die der menſchliche Geiſt gerathen kann, in dieſem Gedichte dargeſtellt und implicite gelöſt werden. Hier „kommt der Unterſchied zwiſchen Religion und Wiſſenſchaft, in der Wiſſenſchaft zwiſchen theoretiſcher und praktiſcher, in der Theorie zwiſchen analytiſcher und ſynthetiſcher Erkenntniß zur Sprache, bis mit dem letzten Verſtändniſſe dieſer Unterſchiede deren Tilgung eintritt, wenn unmittelbares und mittelbares Erkennen, oder Glauben und Wiſſen, Nicht-Ich und Ich, oder Nothwendigkeit und Freiheit, Allgemeines und Beſonderes, eins in dem andern als identiſch ſich erkennt.“ Die Tragödie Fauſt erfaßt allerdings den Zwieſpalt des Geiſtes mit ſich in ſeinem Innerſten, der ſich theoretiſch als Schmerz des zweifelnden Wiſ-

*) Ich überlaſſe den Gegnern des freien Gedankens, dieſe und andere Sätze aus dem Zuſammenhange herauszureißen und ihren entſtellten Inhalt als Zeugniß wider mich aufzuführen. Einen früheren Aufſatz, den ich in dieſe Jahrb. gab, haben ſie bereits ſo behandelt, ja ſie haben Ausdrücke, die ich gar nicht gebraucht, mit Allegationszeichen angeführt. Nur dieß zur Notiz; ich werde auf ihre Beſchuldigungen niemals antworten, denn ich laſſe mich in keinen Kampf ein, wo der Gegner nicht mit Gründen ſtreitet.

ſendranges, praktiſch als Schmerz über die Gebundenheit des Willens durch äußere Hinderniſſe und die Vereitlung des Wunſches, als Reue, die der allzuraſch befriedigte Wunſch hinterläßt, kund giebt; allein deswegen, weil der Dichter allen Zwieſpalt des Geiſtes im Centrum erfaßt, verfolgt er ihn nicht auch in die ſpeciellen Peripherien ſeiner einzelnen Geſtalten. Hört man Herrn Göſchel, ſo meint man, Goethe werde die Hegel'ſche Logik nebſt der Phänomenologie, dem ethiſchen Theile der Rechtsphiloſophie und der Religionsphiloſophie Schritt für Schritt durchwandern, alle Kategorieen entwickeln und ineinander auflöſen, alle falſchen Disjunctionen überwinden. Sagt man, davon müßte doch auch etwas im Buche zu leſen ſtehen, ſo hat er ſogleich die Antwort in Bereitſchaft, der Dichter habe es unbewußt darin niedergelegt, und vergißt, daß wer zu viel beweiſt (denn nach dieſem Grundſatze ſtünde in jedem Gedicht Alles), nichts beweiſt. Beſonders beſchäftigt ihn die Kategorie des Innern und Aeußern, die man allerdings auf Fauſt's Skepſis, doch nur behutſam, anwenden kann. (Vergl. die obigen Bemerkungen zu Falk.) Was enthält nach Hrn. Göſchel die Tragödie nicht Alles! „Den Gedanken in ſeiner erſten, unmittelbaren, bis zu ſeiner letzten, vermittelten Bewegung, das letzte Ergebniß des ſich in der Zeit entwickelnden Weltgeiſtes, das Reſultat der Wiſſenſchaft überhaupt auf ihrem gegenwärtigen Standpunkte.“ „Es treten alle Seiten des Lebens, alle Perioden des Geiſtes, in welchen er ſich ſelbſt erſcheint aber nicht erkennt, nach und nach darin hervor.“ Wollte man das Verhältniß der Tragödie zur Sage zugleich mit dem Inhalt und der Geſchichte der letzteren vollkommen entwickeln, ſo würde dieſe Dichtung „als das letzte Reſultat der ungeheuren Arbeit der

Weltgeſchichte erkannt werden.“ Welches ſcheußliche Monſtrum, welche unerträgliche Zwittergeburt von Philoſophie und Poeſie müßte das Gedicht ſein, wenn es, was — Dank ſei es dem Genius der Poeſie — nicht der Fall iſt, dieſen unverdaulichen Stoff ſich vorgeſetzt hätte!

Was nun der Verf. näher über den beſtimmten Inhalt des Gedichtes ſagt, wollen wir auch hier nach den Hauptmomenten ordnen. Daß die Grundfrage über die Bedeutung des Böſen verfehlt oder oberflächlich gefaßt ſei, dürfen wir bei den Schriftſtellern dieſer Reihe, da ſie den Gegenſtand denkend begreifen, nicht befürchten. Göſchel ſpricht zwar in den Bemerkungen zum Prolog auch nur von einer göttlichen Zulaſſung des Böſen, weiterhin aber begreift er die Nothwendigkeit des verneinenden Moments, der Grenze, im Univerſum überhaupt und insbeſondere in der Erziehung des menſchlichen Geiſtes. Er ſieht ein, daß, wie das Wahre nicht ohne das Falſche, ſondern ein widerlegtes Falſches, wie überhaupt das Sein nicht ohne das Werden, ſo das Gute nicht ohne den Reiz des Böſen und ſeine Ueberwindung iſt; er ſagt von Mephiſtopheles, überall bezeichne er die Grenze, und ſo ſei er auch in der Entwicklung des menſchlichen Geiſtes das Beſchränkende und eben durch das Gefühl der Schranke, welche den Drang ſie zu überwinden mit ſich führt, heilſam Fortbewegende, das Nicht-Ich, ohne welches das Ich nicht iſt und nicht thätig iſt. Insbeſondere iſt die richtige Anſicht in folgender trefflichen Stelle niedergelegt, wo Mephiſtopheles als die heilſame Ironie gegen Fauſt's überfliegenden Enthuſiasmus gefaßt und ſehr paſſend an J. Paul erinnert wird: „die Sophiſterei des Mephiſtopheles beruht auf der Verwechslung der Negative im

Allgemeinen mit derjenigen, die ſich vom Allgemeinen losreißt. Indeſſen geſchieht ihm allerdings zuweilen Unrecht, und Fauſt wälzt namentlich manche Schuld auf ſeinen Verführer, die ihm ſelbſt mit zur Laſt fällt. Denn wenn der Schelm den überſchwänglichen Beſtrebungen des hochfahrenden Menſchenſinns Ziel und Maß ſetzt und die Grenze fühlbar macht, die der Menſch nicht überſchreiten kann, wenn er für ſolche treue Mentordienſte von dem Geſellen unhold, barſch und toll die härteſten Schimpfworte einerntet, ſo könnte ſich am Ende wohl gar unſere Theilnahme von dem Herrn auf den Knecht wenden, wenn dieſer nur nicht ſelbſt alle Theilnahme vernichtete, indem er dem glühenden Feuereifer eiskalten Spott und dem ernſttragiſchen Schickſale das Hohngelächter der Hölle entgegenſetzt. Aber ſeine böſe Natur liegt auch nicht in dieſer nothwendigen Grenzbeſtimmung, — was wäre auch ohne dieſe Eigenſchaft des Mephiſtopheles dieſe ganze Tragödie und das Leben ſelbſt? Was wäre der Menſch ohne Beſchränkung und Selbſtüberwindung? und würde nicht unſer guter J. Paul in lauter Gefühlen und Rührungen auseinander gefahren ſein, wenn er nicht zuweilen von irgend einem Mephiſtopheles erinnert, und in Folge ſolcher Erinnerungen ſich zu erfriſchen, zu beſchränken und zu verjüngen getrieben würde? Nicht in dieſer Grenzbeſtimmung liegt daher die böſe Natur des Teufels, ſondern vielmehr darin, daß der Teufel durch dieſe an ſich nothwendige und wohlthätige Grenzſcheidung den Verband des Beſondern und Allgemeinen ſelbſt aufhebt, und dieſes gegen jenes in feindliche Stellung bringt, woraus alle Unſeligkeit entſpringt.“ Wenn jedoch der Verf. hier richtig einſieht, daß Mephiſtopheles zwar in ſeinem Verhältniß zu Fauſt heilſam wirkt, für ſich ge-

nommen aber, da er als Hypostasirung des Bösen dieses abstract, d. h. ohne seine guten Folgen, will, absolut bös ist, so hätte er auch S. 110 nicht sagen sollen, Mephistopheles stehe dem Guten wie dem Bösen gegenüber, da er überall die Grenze bezeichne. Dies streift an Schubarth an.

Faust's theoretisches Streben und daraus hervorgehender Gemüthszustand ist ganz richtig bezeichnet. „Wenn Faust nicht zu wissen vermag, und darüber dem Nichtwissen, dem Zweifel sich ergiebt, so liegt der Grund davon nicht im Wissen selbst, sondern in dem Vorurtheile, daß dieses ein unmittelbares sei, da es doch seiner Natur nach vermittelt ist. Der Gedanke kann nur von Stufe zu Stufe vorwärts gehen; außerdem zerreißt des Wissens Faden. Das Wissen läßt sich nicht erzwingen und nicht beschwören, denn es giebt kein unmittelbares Wissen.“ Auch in den nachträglichen Bemerkungen drückt er es richtig so aus: auf die Beantwortung der Frage, was ist Wahrheit? verzichtet Pilatus, weil er voraussetzt, daß es keine giebt, Faust hingegen, unbändig und überkräftig, kann die Antwort nicht erwarten. Sonst aber trifft vollkommen zu, was wir oben bemerkten, daß Göschel zu sehr den Dualismus trennender Kategorien statt den brennenden Durst der Intuition in Faust premirt. So deutet er Faust's Zurücksinken vor dem Erdgeist unrichtig, weil er auch hier die Kategorie des Innern und Aeußern herbeizieht: Faust befinde sich auf einmal an der Spitze des Widerspruchs, indem er das Unbegreifliche, Geistigste, Innerste suche und gleichwohl dieses wie das Aeußere, das er verachtet, zu greifen, mit den Händen festzuhalten und zu bannen begehre. Faust erblickt im Erdgeist offenbar das Totalleben der Natur unseres Weltkörpers, diesmal,

ohne an den Gegenſatz des Innern und Aeußern zu denken. Daß er jenes ſinnlich in der Form einer Perſon anzuſchauen begehrt, rührt nicht von einer Abſicht her, das Allgemeine, das Geiſtige greifen zu wollen, ſondern liegt einfach im Weſen der Magie, welche der Dichter als möglich vorauszuſetzen das poetiſche Recht hat. Sollte hier der Irrthum dargeſtellt werden, der das Geiſtige mit Händen greifen will, ſo würde der Dichter doch offenbar den Erdgeiſt gar nicht erſcheinen laſſen dürfen, ſondern Fauſt würde vergeblich beſchwören. Der Geiſt erſcheint nun in ſinnlicher Geſtalt, iſt aber für Fauſt darum nicht ein empiriſches Ding, er ſchaut in ihm den Geiſt und wird nur deswegen von ihm zurückgeworfen, weil, wie wir ſchon mehrmals bemerkten, die heraufbeſchworene Anſchauung, wo es auf verſtändig vernünftiges Denken ankommt, nicht nachhaltig iſt. In den Bemerkungen nun über Fauſt's unglaubiges Verhalten bei den frommen Tönen des Oſtergeſanges kommt der oben gerügte theologiſirende Standpunkt zum Vorſchein; Fauſt wird als ein Verſtockter, Bethörter dargeſtellt, „er gleicht Jenen, deren Herzen ſo erſtarrt ſind, daß ihnen ſelbſt die Offenbarung unglaublich geworden.“ Hierdurch ſinkt der Verf. eigentlich auf den Standpunkt der Unphiloſophiſchen zurück, die von Fauſt die Rückkehr zum ſchönen Kinderglauben verlangen. Würde Fauſt, ſtatt ungeduldig ſich zu überwerfen, ruhig im Denken fortſchreiten, ſo würde er wohl auch mit der Kirche ſich verſöhnen, aber doch nur ſo, daß er ſich ihre Vorſtellungen in die Sprache des Gedankens überſetzte. Wenn Goethe den Fauſt ſagen läßt: die Botſchaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube, — das Wunder iſt des Glaubens liebſtes Kind —, ſo will er damit keineswegs einen verwerflichen Unglauben bezeich-

nen, ſondern äußert ganz einfach ſeine eigene Ueberzeugung. Allerdings wird Fauſt von der Idee der Verſöhnung, wie ſie hier in den Geſängen der Andacht an ſein Ohr bringt, tief ergriffen, und ſie könnte dieſe Wirkung nicht haben, wenn ſie nicht wahr wäre, darum wird aber Fauſt keineswegs zugemuthet, er ſolle mit der gläubigen Gemeinde auch die Erzählungen, die dieſe Ideen verhüllt in ſich tragen, als Thatſachen glauben. Auch im Religions-Geſpräche zwiſchen Fauſt und Gretchen legt der Verf. auf den indifferentiſtiſchen Gefühls-Pantheismus Fauſt's, obwohl er das Wahre darin nicht verkennen will, einen zu tadelnden Nachdruck, als ob Goethe dem poſitiven Glauben ihm gegenüber unbedingt das Vorrecht einräumen wollte. Ganz falſch und graß erinnert er bei Fauſt's Ausruf: ich habe keinen Namen dafür! Gefühl iſt Alles! an die Sage, daß, die ſich dem Teufel verſchworen, Gott nicht nennen dürfen und bei dem Namen des menſchgewordenen Gottes erzittern. So ſagt er nachher: in Fauſt komme der Unglaube zu Fall. Falſch; in Fauſt kommt der alle Schranken überſpringende Geiſt zu Fall, der, wie vorher in der Theorie die Methode, ſo jetzt im Praktiſchen die Sitte überfliegt. Hätte er die Kraft, ſich unbeſchränkt zu erhalten und doch zugleich ſich verſtändig und ſittlich zu beſchränken, ſo könnten wir ihm ſein kritiſches Verhalten zu dem mythiſchen Stoffe der Dogmatik ganz wohl verzeihen. Ebenſo theologiſirend, auch bereits an's allegoriſche Deuteln ſtreifend ſetzt der Verf. dann hinzu, in Gretchen komme der unmittelbare Glaube zu Fall. Gretchen wäre vorſichtiger, wenn ſie weniger naiv wäre, und weil ſie überhaupt naiv iſt, iſt ihr Geiſt auch in religiöſen Dingen im Zuſtande der Gebundenheit; deswegen darf man aber den Glauben nicht als Subject ihres Falls bezeichnen.

Die Scene, wo Fauſt den Anfang des Johann. Evang. zu erklären bemüht iſt, giebt dem Verf. wieder willkommenen Anlaß, einen Dualismus, eine falſche Disjunction aufzuſpüren. „Weil ihm die Offenbarung in der Natur nicht genügt, ſo ſucht er übernatürliche Offenbarung. Hier ſcheidet ſich abermals Natürliches und Uebernatürliches als ein Unterſchied ohne Zuſammenhang.“ Wenn Fauſt das eine Mal die Natur, das andere Mal das neue Teſtament ſtudirt, ſo will der Dichter darum, weil dieſe Studien in verſchiedene Zeiten fallen, nicht an jene Kategorie erinnern; ebenſowenig, wenn er den Fauſt bei der Ueberſetzung des λογος durch „That“ ſich beruhigen läßt, wollte er tadelnd an die falſche Disjunction zwiſchen λογος ἐνδιαθετος und προφορικος erinnern, ſondern offenbar meint Goethe, der eben kein Exeget und kein Metaphyſiker war, das Richtige getroffen zu haben.

Hätte der Verf. nicht ſo viel Raum mit dieſer müßigen Logik ausgefüllt, ſo hätte er Zeit übrig gehabt, die verſchiedenen Seiten von Fauſt's Zerriſſenheit außer der theoretiſchen, wie ſie ſchon in den erſten Monologen exponirt werden, Fauſt's Unzufriedenheit über ſein genußlos einſames Leben, ſeinen Idealismus, der die Sorgen des Lebens, Haus, Hof, Weib und Kind als Hemmniſſe ſtatt als Erfüllung der Freiheit anſieht, vollſtändiger zu ſchildern und dadurch den Uebergang vom unbefriedigten Denken in's ungezähmte Thun und Genießen als wohlbegründet nachzuweiſen. Dies lag um ſo mehr im eigenen Intereſſe des Verf., da er ja nicht weniger als alle Arten geiſtigen Zwieſpalts in Fauſt entdeckt haben will. Statt deſſen verrückt er vielmehr den wahren Standpunkt, wenn er Fauſt's unzufriedene Aeußerungen über die Schran-

ken des Erdenlebens, im zweiten Gespräche mit Mephistopheles, für den Ausdruck der Unzufriedenheit über das Mißverhältniß zwischen den Forderungen des Gewissens und dem Wollen und Können erklärt. Mit den Worten: In jedem Kleide werd' ich wohl die Pein ..... Leben mir verhaßt, spricht Faust nur von dem Mißverhältnisse zwischen Wünschen und Erreichen.

In der Erklärung des Vertrags durchkreuzt sich eigenthümlich Richtiges und Unrichtiges. Das Thema der Wette und Faust's Absicht dabei giebt der Verf. ganz richtig an. Faust schließt den Bund nicht um des Genusses willen, sondern um sich zu vergessen; er ist verloren, wenn er sich in geistlosem Genusse zufrieden und behaglich fühlt; Mephistopheles gewinnt, wenn er ihn ganz zerstreuen und von sich abwendig machen kann. Wer wird verlieren? Wer gewinnen? Die Antwort darauf erschwert sich der Verf. durch einen dialektischen Knäuel, den er sich ohne Noth zurichtet. Er sagt, die Wette trage zunächst eine Verkehrtheit in sich, und es sei für keine von beiden Seiten weder Gewinn noch Verlust vorauszusehen. Um dies zu beweisen, nimmt er in Beziehung auf Faust zwei Fälle an. „Wenn Faust die Ruhe und Zufriedenheit erlangen sollte, deren Mangel ihn so grenzenlos unglücklich macht, so ist er vermöge des Vertrags durch den Verlust der Wette der Hölle verfallen: im umgekehrten Falle ist er ohne Wette und durch den Gewinn der Wette der Hölle verfallen, indem er ruhelos von Betäubung zu Betäubung, von Taumel zu Taumel getrieben wird, um am Ende gleich allen (?) Menschen zu zerscheitern." Der Verf. vergißt aber einen dritten Fall, den nämlich, daß Faust das Leben genießt, und dabei doch nicht in dem Sinne, in welchem Mephistopheles es wünscht, zufrieden

und beruhigt iſt, ſondern das beſtändige Weiterſtreben und die unendliche Freiheit mitten im Genuſſe und dem ſcheinbaren Behagen ſich vorbehält. Hierauf ſoll von Mephiſtopheles nachgewieſen werden, daß er ſich verrechnet habe: „ſein Reich ſoll erſt mit Fauſt's letztem Tage angehen, dieſer ſelbſt aber nicht eher eintreten, als bis ſich Fauſt beruhigt und ſelig fühlt, womit die Macht des Mephiſtopheles von ſelbſt aufhören würde.“ Hier ſind die Worte „beruhigt und beſeligt“ mißverſtanden; Göſchel nimmt ſie im edlen Sinne, ſie ſind aber im unedlen eines geiſtlos ſinnlichen Behagens gemeint, und wenn dieſes bei Fauſt eintritt, wird ſich Mephiſtopheles keineswegs verrechnet haben. Es wird aber nicht eintreten, denn Fauſt iſt nicht Dieſer oder Jener, ſondern in aller ſeiner Individualität repräſentirt er den ſtrebenden, tapfern Menſchengeiſt, der nie ſtagniren kann, und nur deswegen hat ſich Mephiſtopheles verrechnet. Weiter hebt nun der Verf. einen Widerſpruch hervor, der nach ſeiner Meinung vom Dichter abſichtlich in die Wette gelegt ſein ſoll, aber vielmehr ein unabſichtlicher Widerſpruch des Dichters mit ſich ſelbſt iſt. Im Prolog hatte Mephiſtopheles geſagt: er ſei für einen Todten nicht zu Hauſe, er wolle nur den lebenden Fauſt zu ſeinen Operationen ſich ausbedungen haben; jetzt vertagt er ſeinen Lohn auf jenſeits. Dies iſt ein Fehler im Gedichte. Kann Mephiſtopheles den Fauſt von ſeinem Urquell ablocken, ſo iſt dieſer ſchon in dieſem Leben unſelig, und es braucht nichts weiter; im Vertrags-Abſchluſſe aber iſt an die Stelle dieſer tieferen Anſicht und im Widerſpruche mit derſelben wieder der rohe Glaube an Höllenſtrafen nach der Volksſage ſupponirt. Fauſt weiß es auch recht wohl, daß es keine Hölle und keinen Himmel braucht, um ſelig oder unſelig

zu ſein, daß beide nur in der Gegenwart des Selbſtbewußtſeins ihren Ort haben; gerade die Stelle aber, wo er dies geiſtreich ausſpricht, — „das Drüben kann mich wenig kümmern“ u. ſ. f. — „wie ich beharre, bin ich Knecht, ob dein, was frag' ich, oder weſſen“ — gerade dieſe verderbt ſich der Verf., indem er S. 94 dieſe Reden als die eines Bethörten bezeichnet, da ſie vielmehr ächt religiös ſind. Sagt doch unſere Religions-Urkunde ſelbſt: wer nicht glaubt, iſt ſchon gerichtet.

Dennoch löſt ſich der Verf. zuletzt ſeinen Knäuel durch die einfache Reflexion, daß Mephiſtopheles ſchon im Dieſſeits, während er Knecht ſei, zu herrſchen gedenke. Dazu hätte er nur noch fügen ſollen: es frage ſich nun, ob ein ſolcher Moment eintreten werde, wo Fauſt als Beherrſchter die Wette offenbar werde verloren haben. Die Antwort darauf hätte ſein müſſen: ein ſolcher Moment wird nicht eintreten, dafür bürgt die Unverwüſtlichkeit des Geiſtes; aber allerdings wird auch kein ſolcher Moment eintreten, wo Fauſt handgreiflich gewonnen haben wird, weil es in der Geſchichte der Menſchheit nie einen einzelnen Punkt geben kann, wo ihr Sieg über das Böſe vollendet erſcheint, ſondern in continuirlichem Fluſſe jeder neue Sieg einen Verluſt vorausſetzt und nach ſich zieht. Nur für die zeitlos geiſtige Betrachtung der Welt, die Betrachtung sub specie aeterni iſt die Menſchheit mit ſich, mit Gott verſöhnt. Am Schluſſe des erſten Theils kommt der Verf. auf dieſen Punkt zurück und ſagt, Mephiſtopheles habe offenbar nicht gewonnen, denn er habe Fauſt nicht von ſeinem Urquell abzuziehen vermocht. „Vielmehr iſt Fauſt, das allgemeine Individuum der Menſchheit, zwiſchen den himmliſchen Gewalten und den unterirdiſchen Mächten ſo getheilt, daß

er weder von dieſen, noch von jenen loskommen kann.“ Demnach hätte auch Fauſt nicht gewonnen, weil er doch den Geſellen nicht entbehren kann. Ganz richtig; aber darin allein, daß der unbeſchränkte Geiſt beſtimmt iſt, ewig mit der Schranke zu kämpfen, kann doch die Verſöhnung nicht liegen; es muß doch vom Dichter angedeutet ſein, daß, obwohl der Kampf nie aufhört, doch das eine Glied deſſelben, das Nicht-Ich, in der Idee ſtets überwunden iſt. Dieſe Idee iſt aber offenbar durch Fauſt's unmächtige Reue am Ende des erſten Theils noch nicht genügend ausgeſprochen. Nun mußte das Gedicht, ſo weit es auch fortgeführt werden und ſeinen Helden durch alle möglichen Lebensverhältniſſe geleiten mochte, in dem Sinne doch immer ein Fragment bleiben, als dieſer Sieg des Geiſtes niemals als abgeſchloſſen empiriſch erſcheinen kann; aber fortgeführt mußte es doch werden, um dieſen Sieg als unzweifelhaft wenigſtens durch einzelne Siege Fauſt's poetiſch darzuſtellen. Wie ſonderbar täuſcht ſich aber unſer Verf. über dieſen Punkt! „Auf den Prolog im Himmel folgt die Tragödie auf der Erde, und zwar der Tragödie erſter — und letzter Theil. Die Tragödie heißt der erſte Theil, weil etwas zu fehlen und einem zweiten Theile vorbehalten zu ſein ſcheint, indem ſie, gleich allen Natur- und Kunſt-Erzeugniſſen, der Idee, die ihr zu Grunde liegt, nicht gleichkommt, und dieſe mit Händen nicht zu greifen iſt. Sie iſt aber auch ihr letzter Theil, weil ſie das Jenſeits, auf das ſie als erſter Theil verweiſet, und das Ende, das wir von jeder Handlung erwarten, ſchon in ſich trägt. Sie iſt in demſelben Sinne ein Fragment, in welchem das Leben ein Fragment iſt, weil es ein neues Leben erwartet.“ Ebenſo S. 157: „Die Menſchen ſind geneigt, das Ende eines

jeden Dinges mit Händen greifen zu wollen. Im Schauſpiele ſind ſie gewohnt, den Ausgang der Darſtellung als baare Münze in der Taſche mit nach Hauſe zu nehmen, denn dafür haben ſie baare Münze eingeſetzt. — Hat doch Goethe ſelbſt, der Ironie ſeines Mephiſtopheles gemäß, ſeinen Fauſt mit der Aufſchrift: der Tragödie erſter Theil, in die Welt gehen laſſen; und es iſt daher in der That nicht zu verwundern, wenn Goethes Fauſt für unbeendigt angeſehen und lange Zeit die Fortſetzung neugierig erwartet, oder wenn darüber geſtritten worden iſt, ob und wie dieſer Fauſt werde errettet werden, ob er mit der Höllen- oder Himmelfahrt enden werde.“ Es ſieht Herrn Göſchel ganz gleich, den nüchtern buchſtäblich gemeinten Titel: erſter Theil, ſo myſteriös zu nehmen; aber den groben logiſchen Fehler hätte er ſich nicht beigehen laſſen ſollen, daß er meint, deswegen, weil die Grundidee eines Gedichts nicht mit baaren Worten ausgeſprochen werden, ſondern ſich unſichtbar durch ſeinen Körper hindurchziehen ſoll, dürfe auch dieſer Körper ein Rumpf bleiben. Die Idee ſoll nicht mit baren Worten herausgeſagt, aber ſie ſoll vollkommen dargeſtellt werden, und eine vollkommenere Darſtellung war allerdings nach der Erſcheinung des erſten Theils noch zu erwarten, obwohl der förmliche Abſchluß in dieſem beſonderen Falle durch die Univerſalität der Idee faſt unüberſteigliche Hinderniſſe fand. Auch läßt uns der Verf. darüber ganz im Unklaren, ob er den Aufſchluß in ein zweites, jenſeitiges Leben oder in die Idee verlegt. In ſeiner myſteriöſen Zweideutigkeit iſt er ſich hierüber offenbar ſelbſt nicht klar, ſondern denkt an Beides zugleich, da es doch ſehr zweierlei iſt, und nur das Zweite das Richtige ſein kann. In einem jenſeitigen Leben müßte Fauſt auf's Neue

ſtreben, Streben ſchließt Unvollkommenheit in ſich, alſo iſt Mephiſtopheles wieder da, und die Frage wieder nicht gelöſt.

Das Charakterbild der vorliegenden Schrift wird vollends klar heraustreten, wenn wir nun noch etwas in's Einzelne gehen und die oben gezeichneten Züge verfolgen.

Iſt von dem Unternehmen die Rede, das Gedicht zu erklären, ſo hat der Verf. ſchon wieder ſeine Geliebte, die Kategorie des Innern und Aeußern, beim Schopf, und ſtellt ſich, als halte er das Unternehmen für zu kühn, da ja der Held der Tragödie das Streben des Menſchen, das Innerſte ergründen zu wollen, in aller ſeiner Nichtigkeit darſtelle. Es iſt aber bloß ironiſch gemeint, denn wie Fauſt eben durch jenes Streben ſchon eine falſche Kategorie anwendet, ebenſo geht allerdings derjenige Erklärer fehl, der nach derſelben Kategorie verfährt, aber auch nur dieſer. Wie fad! Wie gar nicht an der Stelle! Ganz erzwungen und wahrlich ohne Sinn bringt er dieſelbe Kategorie herbei zum Abſchluſſe des Bündniſſes. „Fauſt beharrt auf dem Bündniſſe, indem er ſich in die Aeußerlichkeit der Erſcheinung, welcher das Innere fehlt, in die Vielheit der Dinge, welcher die Einheit mangelt, zu ſtürzen und darin unterzugehen wünſcht.“ Dies hieße einen ganz geiſtloſen, grobſinnlichen Genuß ſuchen, ſich in Vergnügungen wälzen, bei denen man nichts denken kann. Dies iſt aber doch offenbar nicht Fauſt's Abſicht. — Indem der Verf. zu den ſchönen Stanzen der Zueignung die Stimmung des Dichters bei der Wiederaufnahme des wunderbaren Stoffes ſchildert, fällt ihm ein, daß die Geburtswehen poetiſcher Production der Weltſchöpfung gleichen, und da ja in Goethes Fauſt ohnedies nichts weniger als die ganze Welt, ja noch mehr enthalten iſt, ſo verſäumt

er nicht, gewichtig auszusprechen: ... „und hienach ist der Anfang des Gedichts der Anfang der Welt oder der Act der Schöpfung aus dem unendlichen Nichts, und der Anfang des Geistes“ u. s. f. Gelegentlich erfahren wir hier, daß der Verf. hübsch ordentlich glaubig eine Weltschöpfung in der Zeit annimmt. — Sagt der Director im Vorspiel vom gewöhnlichen Theaterpublikum, daß es nicht fähig sei, ein Gedicht als Ganzes in sich aufzunehmen, so denkt Herr Göschel sogleich an die Tendenzen der wissenschaftlichen Kritik: „hier wird uns das Zeitalter leibhaftig vor Augen gestellt, das sich nur noch in analytischer Kritik gefällt, welches selbst Homer's Gedichte nicht mehr in ihrer Einheit zu begreifen fähig ist“ u. s. w. Ach, so weit hat der praktische Mann, der Director, wahrlich nicht gedacht! — Heißt es von den Spaziergängern vor dem Thore, sie seien aus der Nacht der Kirchen, der Enge der Straßen auferstanden, so druckt Hr. Göschel das Wort „auferstanden“ groß, als ob dahinter ein geheimer theologischer Sinn stäcke. Ist es in der Nähe des Frühlings, wo Faust auf diesem Spaziergang den Schmerz seiner Zerrissenheit ausspricht, so nimmt der Verf. einen mühsamen Umweg, um die Stelle aus Rameau's Neffen zu citiren, die Hegel in der Phänomenologie anführt — warum? weil darin auch etwas von einem Frühlingsmorgen steht, denn sie ist wahrlich ganz bei Haaren herbeigezogen. Was hat Faust in seiner gegenwärtigen Stimmung mit jener Aufklärung zu schaffen, von welcher es in Rameau's Neffen heißt: an einem schönen Frühlingsmorgen giebt sie mit dem Ellbogen dem Cameraden einen Schub u. s. w.?

Oberon's und Titania's goldne Hochzeit, wo freilich disparate

Richtungen des Zeitgeistes auftreten, nimmt er in seiner Weise ebenfalls so, als sei es hier ganz ausdrücklich um Aufstellung und Lösung aller möglichen Hauptgegensätze — Vernunft und Verstand, Idealität und Realität u. s. w. zu thun.

Ich werde noch einige auffallende Proben davon, wie sich der Verf. von seiner wunderlichen Ideen-Association herumziehen läßt, beibringen, zuvor will ich auf einige unrichtige Auslegungen aufmerksam machen. — Die Definition, die der Verf. von der Magie giebt, ist, wenn ich seine hyperphilosophische Diction verstehe, falsch. „Das Dunkle ist die Materie, das letzte Experiment der Hylologie ist die Magie; es scheint praktisch, ist aber theoretisch.“ „Die Magie kann als das Extrem der Theorie, die den Uebergang in das praktische Gebiet nicht finden kann, dasjenige, was ideelle Realität hat, auch körperlich und handgreiflich erlangen.“ Die Magie überhaupt, so auch in der Sage von Faust, ist zunächst rein praktischer Art, denn sie sucht die Verbindung mit dem Geisterreiche nur um reellen Genusses willen. Goethe hat ihr allerdings eine andere Wendung gegeben, indem Faust durch seine Wißbegierde getrieben wird, sich mit den Geistern in Rapport zu setzen; eben darum ist aber auch die Magie bei ihm ein rein theoretisches Verhalten, und hat der Zusatz „die den Uebergang“ u. s. w. durchaus keinen Sinn. Praktisch sind daran nur etwa die Mittel, durch die er die Geister zwingt, aber diese meint wohl hier der Verf. nicht. — Den Erdgeist hält der Verf. für identisch mit Mephistopheles und, wie es überhaupt unter dem Texte von Citaten namentlich aus Hegel wimmelt, so hat er natürlich hier die Stelle aus der Phänomenologie (s. d. Abschn.: Die Lust und die Nothwendigkeit), wo Hegel ausdrücklich auf Faust hindeutet.

zu citiren nicht unterlaſſen. Der Kern des Pudels iſt der Erdgeiſt, „dem das Sein nur, welches die Wirkſamkeit des einzelnen Bewußtſeins iſt, als die wahre Wirklichkeit gilt.“ Für dieſe Auffaſſung, wornach der Erdgeiſt der Geiſt der im Genuß ihrer Einzelheit nichts Feſtes achtenden Individualität iſt, kann man die Scene in Wald und Höhle anführen, wo Fauſt den erhabenen Geiſt (offenbar den Erdgeiſt) als denjenigen nennt, der ihm den Geſellen beigab u. ſ. w., ferner die Scene nach der Walp.-Nacht, wo Fauſt mit den Worten: wandle ihn, du unendlicher Geiſt u. ſ. w. den Mephiſtopheles in enge Beziehung zum Erdgeiſt ſetzt. Demnach hat Hr. Weiße wohl Recht, wenn er hier noch die Fäden eines urſprünglich anderen Plans bemerkt, wonach der Dichter dem Erdgeiſt überhaupt eine größere Rolle einräumen und durch ihn die Verbindung Fauſt's mit dem dämoniſchen Begleiter vermitteln wollte. Dieſen Plan aber hat Goethe, wie mir ſcheint, aus dem richtigen Gefühle wieder fallen laſſen, daß er das anfänglich ganz reine theoretiſche Streben Fauſt's nicht mit dem ſpäteren Genußleben confundiren dürfe, deswegen ſetzt er den Erdgeiſt als Repräſentanten des Naturlebens nur in theoretiſche Beziehung zu Fauſt, und obwohl bei dem Begriff des Naturlebens der der Sinnlichkeit nicht fern liegt, ſo ſonderte er doch den Geiſt der Sinnlichkeit und Bosheit in Mephiſtopheles ganz von dieſer reinen Erſcheinung ab, verſäumte aber, die Spuren der früheren Abſicht zu tilgen. Aber auch nach dieſer ſollte der Erdgeiſt und der Geiſt der Begierde keineswegs ſo geradezu identificirt werden, wie Hegel und Göſchel thun. — Folgende Bemerkung über den Schluß des erſten Geſprächs zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles mag ein Anderer als ich verſtehen: „Mit einem kurzen

Geſpräche, in welchem ſich an der gefühlten Unangemeſſenheit des Einzelnen zum Ganzen, der Natur zur Idee, und des Seienden zum Seinſollenden jene Abſtractionen entwickeln, welchen alles Entſtehen und Vergehen in der Form der auseinandergeriſſenen Zeit auf nichts hinaus zu kommen ſcheint, entfernt ſich Mephiſtopheles.“ Zu dem zweiten Geſpräche, wo ſo viel Dunkles und Schwieriges iſt, erhalten wir nur flüchtige Bemerkungen, wie denn überhaupt alle dieſe Schriften, auf beiden Reihen, die Zeit großentheils zubringen, zu erklären, was keiner Erklärung bedarf, und was ihrer am meiſten bedarf, unerklärt liegen laſſen. Die treffliche, aber etwas dunkle Stelle, wo Mephiſtopheles dem Fauſt, der genießend ſein Selbſt um Selbſt der Menſchheit erweitern will, antwortet: Aſſociirt euch mit einem Poeten u. ſ. w., iſt flüchtig übergangen oder vielmehr falſch erklärt: „der Teufel verweiſet ihn auf die luftige Imagination und auf die grenzenloſen Gedanken zerfahrner Poeſie, in welcher die Zerſtreuung und die Vergeſſenheit ſeiner ſelbſt zugleich mit ſelbſtgenügſamer Behaglichkeit an ſich ſelbſt vollauf zu finden ſei.“ Der Sinn iſt ja vielmehr, daß Mephiſtopheles den Fauſt, der ein Abſolutes und Höchſtes der Genüſſe verlangt, in ſeinen Wünſchen, die für das Intereſſe des Mephiſtopheles viel zu hoch und geiſtreich ſind, herabzuſtimmen ſucht und daher ironiſch ſagt, nur die Phantaſie eines Poeten könne das Abſolute, das er verlange, träumen, worin das Unvereinbare verbunden ſei. Den ſchönen Monolog in Wald und Höhle findet man doch endlich einmal richtig erklärt, und gerade an dieſer Stelle einen tiefen Blick in die wahre Bedeutung des Mephiſtopheles und ſeine Unzertrennlichkeit von Fauſt eröffnet; aber jener curioſe Witz, der um der entfernteſten Aehnlichkeit

willen das Heterogenſte confundirt, verderbt Einem auch ſogleich die Freude. Wenn Fauſt ſagt, der Geiſt habe ihm ſein Angeſicht im Feuer zugewendet, ſo fällt dem Verf. ſogleich ein, daß Paracelſus ſich philosophum per ignem nannte, und nun erklärt er ſogleich Fauſt für einen Paracelſiſten. So nannte ſich Paracelſus als Alchemiſt; Fauſt hat ſich zwar auch mit Alchemie abgegeben, aber die Flamme, in welcher der Erdgeiſt erſcheint, hat hiemit nichts zu thun, da ſie nur durch ihre flackernde Bewegung, ihre verzehrende und durch Verzehren Neues ſchaffende Kraft ſymboliſch das Weben des Naturgeiſtes bezeichnet. Noch mehr: weil Paracelſus, wenn er in ſeiner alchemiſchen Küche protzelte, wahrſcheinlich großen Rauch machte (einen andern Grund finde ich nicht), ſo fällt ihm bei Fauſt's Worten: Natur iſt Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsgluth (ſo heißt es in der früheren Ausgabe, in der ſpätern: Name iſt) ſogleich Paracelſus ein, und er ſagt, die Natur werde auf gut Paracelſiſche Weiſe zu Schall und Rauch u. ſ. w.

Gretchen's Mutter, nimmt Hr. Göſchel an, ſei am Schlaftrunke geſtorben. Dies wäre ſehr undramatiſch, denn vergiften wollte ſie Fauſt nicht, ſondern nur in feſten Schlaf verſenken; es wäre etwa zu viel von dem Tranke genommen worden, oder derſelbe hätte überhaupt ſtärker als vorauszuſehen gewirkt: ein Zufall, der in einem ſo wichtigen Punkte durchaus nicht zu ſtatuiren iſt; und doch ſcheint es allerdings die Intention des Dichters zu ſein, dies deuten die Worte Gretchens an: da ſitzt meine Mutter auf einem Stein u. ſ. w. Hier iſt dem Dichter jedenfalls eine Maſche gefallen. Ueber die Walpurgis-Nacht hätte der Verf. mehr ſagen dürfen, da er ja ſonſt ſo munter im Auslegen iſt, als die paar Worte S. 125.

Ein ſolcher Mann, dies läßt ſich vorausſetzen, wird keine geringe Stärke haben im Deuten, wo nichts zu deuten iſt, und im Allegoriſiren. Zur Beluſtigung eines verehrlichen Publikums einige Beiſpiele. Zu der Stelle, wo Mephiſtopheles den Fauſt einſchläfert, ihm durch ſeine Geiſter ſchöne Träume ſchickt und entflieht: „der Traum iſt es, der das Schwinden aller Grenzen und Wölbungen, das Verſchwimmen aller Verhältniſſe vollbringt; und der Schlaf iſt das Mittel, in welchem uns das verneinende Princip entſchlüpft, der Pudel mit dem Scholaſticus entſpringt, ja aller Unterſchied, und ſomit das Erkennen verſchwindet und die pure Unterſchiedsloſigkeit und Unendlichkeit Platz ergreift.“ Zu dem Rathe des Mephiſtopheles, der Schüler ſolle in der Theologie auf eines Meiſters Worte ſchwören, zieht der Verf. aus der Walpurgis-Nacht herauf: Du mußt des Felſens alte Rippen packen, ſonſt ſtürzt ſie dich hinab in dieſer Schlünde Gruft — und verſteht unter des Felſens alten Rippen „den dogmatiſch derben und ſicheren Wortverſtand.“ Der Hocuspocus des Mephiſtopheles und die Verzauberung der Trinker in Auerbach's Keller verſinnlicht Fauſt's eigenen Gemüthszuſtand, „der die ganze objective äußere Welt bald in ſelbſteigner Perſon wie ſeine Gedanken zu bewegen und zu regieren verlangt, bald als ein Trugſpiel der Sinne betrachtet.“ Hiezu citirt er dann das berühmte Geſpräch zwiſchen Leſſing und Jacobi über Spinoza aus keinem anderen Grunde, als weil, wie Mephiſtopheles aus dem Tiſche Wein fließen läßt, ebenſo Leſſing daſelbſt ſagt, er mache vielleicht eben jetzt als abſolute Subſtanz ein Donnerwetter. Die Hexenküche mit ihren Meerkatzen ſoll zeigen, daß es ſich im creatürlichen Leben, bis der Verluſt der Einheit mit Gott erkannt iſt, behaglich

leben lasse. Weil das Intermezzo in der Walpurgis-Nacht überschrieben ist: Oberon's und Titania's goldne Hochzeit, so ist hiemit offenbar angedeutet, wie aus den höchsten und letzten Gegensätzen und Scheidungen die endliche höchste Einigung entspringt. Es ist Nacht, das Feld offen, als Faust und Mephistopheles auf schwarzen Pferden am Rabensteine vorüberbrausen —: „Im offenen Felde, das keine Grenzen hat, zerstreuen sich die Gedanken; in Wald und Höhle sammeln sie sich wieder.“ In des wahnsinnigen Gretchens Gesange — meine Mutter, die Hur u. s. w. — da werd' ich ein schönes Waldvögelein, fliege fort! — es sind Worte des ermordeten Bruders in dem Märchen vom Machandelboom, der sich als Vogel zur Rache aufschwingt —, findet der Verfasser vollkommen bestimmt den christlichen Begriff der Erbsünde und der Erlösung ausgesprochen. Das ganze Mährchen, aus welchem Gretchen diese Strophen singt, deutet Hr. Göschel dahin. Dasselbe hat aber keinen andern Zweck, als darzuthun, wie das Verbrechen sich rächt, müßte auch die ganze Natur in ihren Angeln krachen. Der ermordete Bruder wird neu belebt, den Mord zu bestrafen, es ist hier von keiner Auferstehung im geistlichen Sinne die Rede, er lebt nachher auf dieser Erde fort. Aber so eine wirre Einbildungskraft rührt Alles in Einen Brei zusammen.

Zwei Anhänge der Schrift beschäftigen sich, der eine mit Schöne's Fortsetzung des Faust, die es wahrlich nicht werth ist, der andere mit der Sage vom ewigen Juden.

Beobachtet nun die vorliegende Schrift im Auskramen aller im Obigen geschilderten Grillen und Absonderlichkeiten noch ein gewisses Maß, so erscheinen diese dagegen bis zum Gipfel der

Tollheit und des Wahnſinns geſteigert in folgendem Schriftchen, das der Verf. mit der Beſtimmung, die Abhandlung zu ergänzen, ſpäter erſcheinen ließ:

Herold's Stimme zu Goethes Fauſt erſten und zweiten Theils, mit beſonderer Beziehung auf die Schluß-Scene des erſten Theils von C. F. G.....l. Leipzig 1831.

Die Einleitung bildet eine Erörterung über das Weſen der Kunſt, welche neben vielem Wahren und tief Gedachten den ſchiefen Satz aufſtellt, daß die ſchöne Form den geiſtigen Inhalt auf doppelte Weiſe enthalte, auf ſymboliſche, ſofern derſelbe mit ihr ganz identiſch und ſie von ihm geſättigt ſei, und auf allegoriſche, ſofern ſie denſelben auch als außerhalb ihrer, als ein Anderes ihrer enthalte. Dies iſt wie die allegoriſche Interpretation des Origines, die neben dem Wortſinn und dem nächſten geiſtigen Sinn noch einen dritten allegoriſch myſtiſchen zwiſchen den Linien ſucht, und widerlegt ſich durch das, was wir ſchon früher über Allegorie ſagten und durch das A B C jeder geſunden Aeſthetik. Mit dieſem Satze glaubt denn der Verf. all den Wahnwitz zu ſchützen, den er nun beſonders über die Schluß-Scene des erſten Theils vorbringt, und der ſich darin zuſammenfaßt, daß erſtens Zug um Zug bis auf die unbedeutendſten Nebendinge herunter allegoriſch gedeutet, zweitens dieſe Bedeutung nicht in philoſophiſcher, ſondern in der erbaulich theologiſchen Form des Dogma gefaßt wird und wir ſtatt einer wiſſenſchaftlichen Abhandlung eine Predigt erhalten.

Der Schlüſſelbund, womit Fauſt Gretchens Kerker öffnet, bezeichnet die falſche Selbſthilfe moraliſcher und intellectueller Kraft; das Nachtlämpchen, das er mitbringt, iſt das Nachtlämpchen ſeichter Verſtandes-Aufklärung, der matte, düſtere Schein vereinzelter Vernunft, womit ſie im Lichte zu wandeln meint. Wenn Fauſt das wahnſinnige Gretchen zuerſt außerhalb des Kerkers ſingen hört, und im Buche ſteht: es ſingt inwendig, ſo heißt dies, daß eigentlich nicht Gretchen, ſondern in ihr ihr Kind ſinge; das Kind ſingt in ihr über der Mutter und des Vaters Schuld, über die Erbſünde. Die Worte aus dem Mährchen vom Machandelboom finden nun erſt vollends ihre ganze, tiefſinnige Deutung: mein Schweſterlein klein hub auf die Bein an einem kühlen Ort. Der kühle Ort iſt das Grab, und aus den geſammelten und aufgehobenen Gebeinen „ſpringt auf einmal das Dogma hervor, welches zwiſchen dem Jammer dieſes Sündenlebens und der vollendeten Freiheit der Kinder Gottes die Mitte oder Vermittlung macht, nämlich der Tod und die Auferſtehung.“ Daß es nicht bloß Gretchen, ſondern auch der Dichter ſo gemeint hat, beweiſt die Erzählung von Sperata, Mignons Mutter, in Wilh. Meiſters Lehrjahren, die am Ufer ihres Kindes Gebeine ſucht, die geſammelten Beinchen zuſammenfügt und ihre Belebung erwartet. Wie kann man da noch zweifeln, daß den Dichter die Lehre von der Auferſtehung vielfach beſchäftigt haben muß? (S. 89). Warum beruft ſich doch Herr Göſchel nicht auch auf Goethes oſteologiſche Studien? Wenn Fauſt Gretchen zuruft: die Thüre ſteht offen! ſo ſagt unſer Interpret, wenn Gretchen noch eine Thüre offen ſtehe, ſo ſei es nicht dieſe. Wenn Gretchen in gräßlichem Geſichte den letzten Tag, den Tag ihrer Hinrichtung

ſchon grauen ſieht, ſo meint ſie zunächſt zwar dieſen, eigentlich aber den jüngſten Tag, und die Worte: es iſt eben geſchehen, gehen nicht nur auf den zerſtörten Kranz, ſondern auf den letzten Henkerſtreich. Ruft Fauſt aus: o wär' ich nie geboren! ſo iſt damit ausgedrückt, daß die Geburt ohne die Wiedergeburt zum Elend führt.

Doch genug der Beiträge zur Geſchichte des menſchlichen Wahnſinns.

Aeſthetiſche Vorleſungen über Goethes Fauſt, als Beitrag zur Anerkennung wiſſenſchaftlicher Kunſtbeurtheilung, herausgegeben von Dr. H. F. W. Hinrichs, ordentl. Prof. der Philoſ. an d. Univerſität zu Halle. Halle 1825.

Ich will mich über dieſes Buch kurz faſſen. Wenn ich in der gegenwärtigen Muſterung die Schriften Anderer, von denen ich überzeugt bin, daß ſie gerade ſo ſind, wie eine Schrift über ein Kunſtwerk nicht ſein ſoll, Schritt für Schritt durchwanderte, ihre Verkehrtheit aufzuweiſen, ſo that ich dies, weil ich nicht vorausſetzen durfte, daß die Verf. und ihre Leſer von dieſer Verkehrtheit, jene ein Bewußtſein, dieſe hinlängliche Kenntniß haben. Von Hrn. Hinrichs aber habe ich die Ueberzeugung, daß er das Verfahren der vorliegenden Schrift jetzt ſelbſt nicht mehr billigt, und will daher dem achtungswerthen Philoſophen nicht den unwillkommenen Dienſt erweiſen, daß ich eine Geſtalt ſeiner Vergangenheit, über welche längſt Gras gewachſen iſt, in ihrer Schwäche

aufdecke. Ebenſowenig braucht es einer Belehrung für das Publikum, denn außer der Schule kann dieſes Buch Niemand leſen, und die Schule ſelbſt iſt doch wohl von der Manier deſſelben bereits zurückgekommen. Dürfte ich Beides nicht vorausſetzen, ſo müßte ich darthun, daß man mit aller Mühe keine vollkommnere Karikatur der „abſoluten“ Philoſophie, keine höhere Steigerung und Vereinigung der Verkehrtheiten, in welchen dieſe Litteratur ſich bewegt, keine beſſere Parodie derſelben hervorbringen könnte. Ich müßte darthun, daß die Philoſophie ſich nicht ſchlechter empfehlen kann, als wenn ſie auch außerhalb der ſtreng geſchloſſenen Wiſſenſchaft, wenn es darauf ankommt, ihren Inhalt in Fluß zu bringen und in ein gegebenes Gebiet, das bis jetzt von ihr nicht durchdrungen war, hineinzuleiten, das Geraſſel und Getrampel ihrer Terminologie (deren Nothwendigkeit und Werth ich am rechten Orte vollkommen anerkenne und gegen das Geſchrei ſeichter Köpfe über Mangel an Popularität eifrig in Schutz nehme) vernehmen läßt, daß dem Hörer die Ohren ſauſen, und auf Stellen wie folgende mich berufen: „Als Weſen überhaupt kann Margarete deswegen die Religion nur wiſſen und an daſſelbe glauben, inſofern ſie ſich ſelbſt und Alles, was nicht das Weſen ſelber iſt, als ein Nichtiges und Unwahres weiß, ſo daß eben dieſes ihr Wiſſen von dem Weſen mit dem Wiſſen ihrer ſelbſt als eines Nichtigen im Gegenſatz des Weſens ſelber verbunden iſt. Alſo ihr Wiſſen des Weſens als des Wahren und das Wiſſen ihrer ſelbſt als des Unwahren vermittelſt ihrer Beziehung auf das Weſen, welche Beziehung der Gegenſatz ihrer gegen daſſelbe iſt, iſt Ein Wiſſen und deshalb nicht ein verſchiedenes Wiſſen, als ob das eine Wiſſen ohne das andere ſein könnte. Dieſes Wiſſen

beſteht einzig und allein in dem Bewußtſein Margaretens, welches Bewußtſein als das Wiſſen ihres von dem Weſen getrennten und nur in dieſer Trennung von dem Weſen wiſſenden Gemüths" u. ſ. w. Ich müßte dann den Leſer fragen, ob ihm von dieſer Stelle unmittelbar nach ihrer Leſung etwas Anderes im Kopfe ziſche und ſumſe, als lauter W, J, E, S? Ich müßte zugleich auf die ungemeinen Härten der Sprache und Conſtruction, wodurch der Schüler ſeinen Lehrer noch weit überbietet, aufmerkſam machen, und wie er die kleinen Eigenheiten deſſelben nachahmt, z. B. das lächerliche „Näher" —: „den luſtigen Geſellen in Auerbachs Keller iſt näher jeder Tag ein Feſt" — „ſie ſuchen die Langeweile durch irgend eine Dummheit und was dergl. mehr zu entfernen und näher dadurch zu beſeitigen, daß ſie ihr Thun und Treiben im Gegenſatze des allgemein Vernünftigen geltend machen."

Ich müßte ferner nachweiſen, wie Goethes Fauſt eigentlich gar nicht das Object dieſer Schrift iſt, ſondern vielmehr nur die Unterlage, auf welcher Hegel'ſche Philoſophie docirt wird; wie hier die halbe Phänomenologie, Encyclopädie, Rechtsphiloſophie, Religionsphiloſophie auszubeuten die einzelnen Stellen des Gedichts Gelegenheit machen müſſen. Gretchen geht in die Kirche, und wir bekommen eine halbe Religionsphiloſophie, u. ſ. f. Die natürliche Folge davon, daß der Verf. immer Hegel ſtatt Goethes Fauſt im Auge hat, iſt, daß er Manches, um Hegel'ſche Philoſophie dabei anzubringen, geradezu falſch deutet; ſo nimmt er, von der ſchon angeführten Stelle der Phänomenologie verführt, den Erdgeiſt geradezu für den Geiſt der Begierde; ſo ſagt er, weil in der Rechtsphiloſophie der Selbſtmord von dieſer Seite gefaßt wird, Fauſt wolle durch den Selbſtmordverſuch ſeine ab-

ſtracte, leere Freiheit bewähren, da doch bei Fauſt noch ganz andere poſitive Triebfedern hiezu wirken; darüber werden denn weſentliche Punkte, wie die Erklärung Fauſt's in der Wette, daß er verloren ſein wolle, ſo wie er ſich auf ein Faulbett lege, überſehen. Iſt denn Goethes Fauſt dazu da, um Hegel'ſche Philoſophie vorzutragen? Steht denn nicht dieſe bereits an ihrem Orte, in Hegel's Schriften, gedruckt?

Ich müßte ferner hervorheben, wie der Verf. ohne alle Kritik das Gedicht, als hätte es der heilige Geiſt in Perſon gemacht, als ſchlechtweg vollkommen nimmt, ja gleich in der erſten Vorleſung erklärt, es ſolle alles Einzelne darin als nothwendig und vernünftig erkannt werden. Ich müßte Beiſpiele anführen, wie ihn dieſer Grundſatz verleitet hat, Nebendinge, die ſo klar ſind, daß ſie keiner Deutung bedürfen, mit feierlicher Gründlichkeit zu deduciren, z. B. die Erſcheinung des Mephiſtopheles als Pudel: „das Thier allein vermag außer dem Menſchen wegen ſeiner freien Selbſtbewegung den Ort zu ändern, und iſt deshalb nicht, wie jedes andere Lebloſe und Lebende, z. B. die Pflanze, an demſelben (f. denſelben) gebunden. Es iſt darum auch nur (das „nur" falſch geſtellt) im Stande, ſich unſern Spaziergängern zugeſellen und ſich den Menſchen überhaupt anſchmiegen zu können („zu können" iſt pleonaſtiſch); jedoch iſt es nicht gleichgiltig, welches Thier jener Vorſtellung entſpreche, indem der Inſtinct deſſelben ſich auf die Vorſtellung beziehen muß. Ein Vogel, Fiſch u. ſ. f. kann es nicht ſein, weil ſolche Thiere von der Natur in die Luft, das Waſſer geworfen aus Inſtinct den Menſchen fliehen, auch nicht die Schlange, die doch von jeher als Symbol der Verführung zum Böſen vorgeſtellt worden, weil dieſelbe nur im

Paradieſe verführen kann. Alſo dasjenige Thier, deſſen Inſtinct vor allen andern ausſchließlich auf die Individualität des Menſchen gerichtet iſt, würde der Forderung der Vorſtellung nur (das „nur“ wieder falſch geſtellt) genügen können, indem es als Thier überhaupt der Form des Bewußtſeins wegen als Anderes angeſchaut wird, als auch (wo iſt denn das „ſowohl“?) vermittelſt ſeines Inſtinctes die etwaige Fremdheit entfernt und tilgt. Wenn der Hund überhaupt ein ſolches Thier iſt, ſo iſt doch näher der Pudelhund derjenige Hund, deſſen Inſtinct ausſchließlich am meiſten auf die Individualität des Menſchen geht, ſtatt daß der Inſtinct andrer Hunde ſich mehr oder weniger mit auf Andres bezieht.“ Ich würde anführen, wie der Hr. Verf. darthut, daß Fauſt, da er die ganze Welt und damit das Allgemeine ſelber nicht in Bauſch und Bogen aufſchnabuliren kann, mit einem einzelnen Gegenſtande den Anfang machen, und daß dieſer Gegenſtand nicht z. B. ein lebloſes Ding, das darum wohl verzehrt wird, ſondern ein wirkliches Mädchen ſein mußte. Ich würde nachweiſen, wie dieſe Manier ihn nothwendig auch zum allegoriſchen Deuteln verleiten mußte, und als Belege deſſelben anführen, wie er über das Aufſchwellen des Pudels ſagt, es ſei die ſich frei geſtaltende Vorſtellung des Böſen und damit die ſich verwirklichende freie Geſtaltung des freien Wiſſens ſelber; wie er ſagt, Fauſt fliege deswegen mit Mephiſtopheles auf dem Mantel fort, weil der Beginn ſeines neuen Lebenslaufes ſelbſt ein ihm Aeußerliches ſein müſſe; wie das Verſchwinden Fauſt's mit Mephiſtopheles am Schluſſe erklärt wird für die Vorſtellung des Schickſals als ſolchen, inſofern daſſelbe als der Inhalt ſeiner Gewißheit ſein unverſöhntes Bewußtſein ausdrückt und von demſelben als ſeine Macht anerkannt wird u. ſ. w.

Ich wünſche eifrig, daß der ernſte Denker, deſſen unbedingtes Zutrauen zu der Kraft des Begriffs und reine Begeiſterung für die Wiſſenſchaft und Freiheit im Geiſte ich aufrichtig verehre, in dieſem Urtheile nur ſeine eigene durch die Zeit aufgehellte Einſicht erkennen, daß ich aus ihm ſelbſt heraus geſprochen haben möge, und wo er hierüber mit ſeinem Bewußtſein noch nicht ganz im Klaren iſt, dieſe freundlich gemeinten Bemerkungen, die ihm vielleicht hiezu behilflich ſein können, von ihm nicht verkannt werden möchten.

Vorleſungen über Goethes Fauſt. Von F. A. Rauch, Dr. phil. u. Privat-Docenten an der Univ. zu Gießen. Büdingen, 1830.

In der Vorrede ſagt der Verf.: „Dem Grundſatze gemäß, daß das zu Beurtheilende von einem höheren Standpunkte betrachtet werden müſſe, als der ſei, auf welchem es ſelbſt ſich darſtelle, wurden den einzelnen Abtheilungen allgemeine Betrachtungen vorangeſchickt, auf welche dann der weitere Inhalt der Tragödie Beiſpielsweiſe zum leichteren Verſtändniſſe bezogen wurde.“ Nun, der Mann iſt doch ehrlich; wenn Andere ſich noch den Schein geben, als reden ſie von Goethes Fauſt, während ſie nur ihre Philoſophie vorzutragen beabſichtigen, ſo bekennt er offen, daß er Philoſophie dociren, und das Gedicht nur Beiſpielsweiſe anführen wolle. Er hält auch tüchtig Wort, denn er beginnt mit nichts Geringerem, als einem Auszug aus dem ganzen Hegel'ſchen Syſtem auf 20 Seiten. So wird er mir denn

auch erlauben, daß ich ihn unter die Schriftſteller über Goethes Fauſt gar nicht zähle; denn wenn ich hier alle Schriften durchgehen müßte, wo Goethes Fauſt beiſpielsweiſe angeführt wird, ſo hätte ich keine kleine Arbeit. Ich bin ohnedies müde, ſehr müde.

Karl Roſenkranz

hat an mehreren Stellen ſeiner Schriften der Sage vom Dr. Fauſt und der Goethiſchen Tragödie eine lebhafte Aufmerkſamkeit geſchenkt. Was er in ſeiner Geſchichte der deutſchen Poeſie im Mittelalter über die Sage bemerkt, iſt um ſo treffender, als man ſonſt ganz verſäumt hat, den heiteren Humor, der ein weſentliches Element dieſer Zauberſtückchen iſt, zu ſehen und zu genießen. In ſeiner Schrift: „Ueber Calderon's Tragödie vom wunderthätigen Magus. Ein Beitrag zum Verſtändniß der Fauſtiſchen Fabel.“ (1829) ſtellt er eine geiſtreiche Vergleichung zwiſchen Calderon's und Goethes Drama an, die Volksſage aber nimmt er zu hoch und findet wie Göſchel zu viel in ihr, wenn er ſagt: der Erfinder, wie der Mainzer Fauſt, der, wie dieſer, durch äußere Noth auf ſich ſelbſt Zurückgewieſene; der wie Paracelſus die Natur mit eigenen Augen durchſpähende und den Zuſammenhang des mikrokosmiſchen und makrokosmiſchen Lebens in ſeiner magiſchen Einheit Herausforſchende; der wie Carteſius an der Wahrheit des gemeinen Wiſſens Verzweifelnde — und noch andere Geſtalten des Bewußtſeins (wie viele denn am Ende?) ſeien in dieſer Einen zuſammengeſchmolzen. Des Verf. Schrift:

„Ueber Erklärung und Fortsetzung des Faust im Allgemeinen und insbesondere über christliches Nachspiel zur Tragödie Faust.“ (Leipzig, 1831) kann ich nicht zur Hand bekommen. In seinem Schriftchen: „Zur Geschichte der deutschen Litteratur.“ (1836) giebt er nebst einigen Beiträgen zur Geschichte der Sage und Bemerkungen über andere poetische Bearbeitungen derselben aus neuerer Zeit seine Ideen über den zweiten Theil der Goethischen Tragödie nebst einem Interpretations-Versuch ihres Hauptinhalts, wie solche zum Theil schon früher in den Berliner Jahrb. standen. Hr. Rosenkranz sieht ein, daß dieser zweite Theil vollkommen allegorisch ist, daß es an einer Geschichte, an einer sich abrundenden Handlung, an der dramatischen Wärme fehlt, er giebt zu, daß, dramatisch genommen, die vier ersten Acte ganz wegfallen konnten, wie dies auch von einem so rührigen und lebhaften Geiste, der sein Urtheil durch ein umfassendes Studium der Poesie ausgebildet hat, nicht anders zu erwarten war. Wenn er es aber einsieht und zugiebt, warum hat er denn vor diesem Ding einen so ungeheuren Respect, daß er „mit staunendem Blick, mit klopfendem Herzen, mit schüchternster (auch einer der fatalen altgoethischen Superlative) Bangigkeit, von tausend Gefühlen und Ahnungen erregt, vor dem Gedichte steht, um die Absicht des Meisters vorläufig zu deuten?“ Und wenn er selbst sagt: die Haupttendenz eines Gedichts müsse sich sogleich aufdringen, und es würde ein schlechtes Machwerk sein, wenn es nicht das erste Mal, wo es einem Volke zum Genusse geboten wird, dessen lebendiges Interesse erregte, wenn dies erst aus mikrologischen Entdeckungen, aus feiner Enträthselung versteckter Anspielungen hervorgehe, wenn die Begeisterung aus der Gelehrsamkeit

und Scharfſinnigkeit des Dichters entſpringen ſollte u. ſ. w., — wie kann er überſehen, daß dies nichts als ein Urtheilsſpruch der Verwerfung über das ganze Product iſt? Denn nicht bloß gleichgiltige Einzelheiten, ſondern ganze auftretende Figuren, die eine große Rolle ſpielen, wie der Homunculus, ganze Acte ſind unverſtändlich und nur durch Gelehrſamkeit und grübelnden Scharfſinn zu deuten; die Haupttendenz erhellt zwar aus dem letzten Acte, aber eine Beziehung deſſelben auf die vier andern findet gar nicht ſtatt. Uebrigens hat das Volk das Urtheil bereits ausgeſprochen, das Hr. Roſenkranz ſelbſt für competent erklärt: es hat dieſes Machwerk auf die Seite gelegt. Ich laſſe es auf eine Probe ankommen, ob unter tauſend Beſitzern der Goethiſchen Werke je mehr als Einer zu finden iſt, in deſſen Bibliothek auf dieſem Bande nicht der Staub fingersdick liegt. Hr. Roſenkranz hat auch durch ſein: „Geiſtlich Nachſpiel zur Tragödie Fauſt.“ (1831) eine Zärtlichkeit gegen die Allegorie zu erkennen gegeben, die offenbar über die Grenze des Erlaubten geht. Fauſt findet vollkommene Verſöhnung ſeiner theoretiſchen Zerriſſenheit in der Hegel'ſchen Philoſophie, und in ihr erſcheinen nun die verſchiedenen Zeitgegenſätze in der Theologie ausgeglichen. Ich weiß wohl, daß Hr. Roſenkranz dieſe verſificirte Proſa nicht für wahre Poeſie ausgeben will; allein ich muß eben doch fragen: warum macht er dann ſolche Sachen? Poeſie iſt es nicht, das weiß er; es iſt aber auch nicht Proſa, weil die poetiſche Form verhindert, das proſaiſche Thema in der Deutlichkeit, die ſeine höchſt nüchterne Natur verlangt, zu entwickeln; es iſt kein Fuchs und kein Haas, nicht warm und nicht kalt, die verſchiedenen Elemente, die es zuſammenbinden will, abſolute Proſa und Poeſie, heben ein-

ander auf jedem Schritte auf. Oder nicht? Ich führe nur die letzten Worte Faust's an, und es frage sich dann Jeder, was das sei:

Vielleicht ist nicht mehr fern die Zeit,
Wo ganz erlischt der alte Streit.
Brennt nur des wahren Wissens Licht,
Dann auch am Glauben es nicht gebricht,
Und fehlt's am rechten Glauben nicht,
So mangelt auch das Wissen nicht.

Es giebt nur Ein Mittel, solche Gegenstände in die Poesie hereinzuziehen, die phantastische Komik, wie sie Tieck in seiner Gewalt hat, wie sie im Zerbino, im gestiefelten Kater sprudelt. Man könnte mit diesem Mittel ausgerüstet alle möglichen antithetischen Tendenzen der Wissenschaft aufführen, nur immer so närrisch als möglich; man dürfte dann die Allegorie in vollem Maße anwenden, denn, und durch diese Schlußbemerkung ergänze ich alle bisherigen Bemerkungen über Allegorie, die komische Allegorie wird wieder poetisch, indem gerade durch den Widerspruch der Einsicht, daß das Bild nur Zeichen eines Begriffs sei, mit der Nöthigung, dieses Bild doch als etwas Wirkliches und Lebendiges zu betrachten (wie im Fortunat, wenn der Zufall auf der Treppe Räder schlägt u. s. w.) der heiterste humoristische Effect erreicht wird, ähnlich der Parabase. Dann müßte aber freilich auch die satyrische Lauge weit schärfer sein, als in diesem Nachspiele; welch' ganz anderes Bittersalz könnte man noch den Rationalisten, Supranaturalisten, Gefühlstheologen eingeben, als hier geschehen ist!

Kritik und Erläuterung des Goethe'schen Faust. Nebst einem Anhange zur sittlichen Beurtheilung Goethes. Von Ch. H. Weiße. Leipzig, 1837.

Der Verf. unternimmt es, „jetzt zum ersten Male das zu geben, was als Ziel einer jeden auf wissenschaftlichen Werth Anspruch machenden Besprechung eines Kunstwerks vorschweben muß, was aber gegeben zu haben seines Wissens noch keiner derer, die bisher über das Gedicht das Wort genommen, behauptet hat: eine Kritik des Werks, eine Kritik in dem höheren umfassenderen Wortsinne, zu welchem in der deutschen Litteratur dieses Wort seit Lessing und Winkelmann ausgeprägt ist.“ — Wie wohlthuend ist die Erscheinung eines solchen Werks in der Faust-Litteratur nicht bloß, sondern in der Litteratur über Goethe überhaupt! Goethe hat bis jetzt noch keinen Kritiker gefunden, er hat nur enthusiastische Freunde, die ihn für etwas Absolutes nehmen, und unedle Feinde *). Den ersten Anfang zu einer kritischen Betrachtung dieser großen Persönlichkeit hat Gervinus in seinem Schriftchen über den Goethischen Briefwechsel gemacht, den ersten kritischen Versuch an Faust macht gegenwärtige Schrift, die erste, die es wagt, mit Freiheit des Geistes das Gedicht sich gegenständlich zu halten, und seine ästhetischen Mängel zwischen seinen unübertrefflichen Vorzügen aufzusuchen. Ich glaube, daß dieser Versuch in wesentlichen Punkten nicht gelungen ist, aber das soll mir die Freude und Achtung nicht schmälern, mit der ich ein Unternehmen begrüße, das um so schwieriger war, als

*) Gervinus hatte damals sein größeres Werk noch nicht geschrieben.

die herrschende unkritische Bewunderung dieser Tragödie unwillkürlich den Einzelnen mit fortreißt und verjährte Gewohnheit ihm die Emancipation aus dieser blinden Pietät erschwert. Auch hat sich Hr. Weiße diesmal einer gelenkigen Darstellung beflissen, nur hie und da verfällt er in die kieselsteinige Sprache, die seine anderen Werke unverdaulich macht, und Ref. wünscht von Herzen, daß dieser Fortschritt auch seiner weiteren wissenschaftlichen Thätigkeit zu Gute kommen möge.

Der Verf. hat eingesehen, daß der Tragödie die eigentliche dramatische Einheit und Abgeschlossenheit abgeht, daß Alles, was der Dichter dem zuerst erschienenen Fragmente später hinzugab, trotz all seiner Kunst und allem Scharfsinn der Ausleger nicht den Erfolg hatte, die Dichtung zu einem organisch vollendeten Kunstwerk zu erheben, daß nicht nur der erste Theil eben so ungleichartige als ungleichzeitige Bestandtheile in sich vereinigt, sondern daß auch nach der Erscheinung des zweiten Theils das Ganze ein Fragment blieb. Kräftig erklärt er sich gegen die speculative Deutungswuth, welche in dem Gedichte einen Inbegriff aller Philosophie finden will, statt den schaffenden Dichtergeist anschauend zu genießen, nach metaphysischen und theologischen Systemen gräbt, während doch jede philosophische Deutung „so lang im Unsicheren und Bodenlosen sich bewegt, als nicht eine Kritik des Werks über die Entstehung und die Zusammensetzung des Werks im Ganzen, über den dichterischen Werth und Charakter der einzelnen Scenen das richtige Bewußtsein eröffnet hat.“

Der Mittelpunkt nun, aus welchem die Kritik des Verf. operirt, ist die Behauptung, daß das erste Fragment des ersten Theils der Tragödie, das 1790 erschien, mit dem zweiten Ge-

ſpräche zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles bei den Worten: „Und was der ganzen Menſchheit zugetheilt iſt“ u. ſ. w., begann und mit mancherlei Abweichungen von der ſpäteren Ausgabe das Gedicht bis zu der Scene in der Kirche fortführte, auf derjenigen Weltbetrachtung ruht, welche dem Dichter anfing aufzugehen, als er im Begriffe ſtand, von der Sturm- und Drangperiode zu der Periode der Klarheit und Beſonnenheit überzugehen. Es war die Libertinage der Genialität, welche in jener Periode chaotiſch aufbrauſenden Gefühls der Schöpferkraft mit den falſchen Geſetzen flacher Verſtandespoeſie und ſpießbürgerlicher Moral zugleich die ewig gültigen der Sittlichkeit und der künſtleriſchen Beſonnenheit über den Haufen zu werfen Luſt bezeugte, die rohe Naturkraft des Genius als Höchſtes in der Poeſie und im Leben aufſtellte, und was ein Genie that, für gut erklärte, weil ein Genie es gethan. Dieſer Uebermuth mußte ſich rächen durch augenſcheinliche Gefahr der Verwilderung und Entſittlichung, und es kam nun darauf an, ob das geniale Individuum die ſittliche Kraft beſaß, aus dieſem Chaos ſich zu ſammeln, die rohe Naturkraft zu bändigen und ſich durch den Ernſt angeſtrengter Selbſtbildung zum Ideale emporzuarbeiten. Lenz ging zu Grunde, Goethe genas; er fand, genährt am Geiſte des claſſiſchen Alterthums, den Uebergang von der Naturpoeſie zur Kunſtpoeſie und von der Leidenſchaft zur Selbſtbeherrſchung. Noch ehe aber dieſe Wiedergeburt vollendet war, mußte in einem ſo geſunden Geiſte die künftige Klarheit im Keime vorgebildet liegen und dem Bewußtſein ſich ankündigen. Er begann einzuſehen, daß die ſich ſelbſt überlaſſene Naturkraft in's Böſe umſchlägt, und in dieſe Verkehrung zwar auch ihre guten Kräfte mit hinüberträgt, aber, indem ſie

dieſelben um einen falſchen Mittelpunkt verſammelt, zur böſen Genialität wird: eine Umkehrung, worin das Böſe nicht als bloßer Mangel und äußerer Anflug auf die leichte Schulter genommen werden darf, ſondern auch das urſprünglich Gute in ſeine Dienſte nimmt und ſo ein verkehrtes Gegenbild der Schönheit erzeugt, das durch ſeine infernale Natur trotz all ſeinem Glanze dem Gerichte verfallen iſt. Hätte er dieſen Standpunkt ganz erreicht gehabt, ſo hätte ſein Fauſt, wie der Fauſt der Sage, in ewiger Verdammniß untergehen müſſen. Allein dieſes Bewußtſein von der finſteren Seite des genialen Treibens dämmerte ihm erſt von ferne auf. Er wollte im Fauſt eine Selbſtanklage, ein Gericht über ſich niederlegen; er ſtand aber mit Einem Fuße noch innerhalb des Standpunktes der Sturm- und Drang-Periode, welche dieſen ſittlichen Ernſt nicht kannte, das Böſe, auch wo der geniale Freigeiſt von dem Bewußtſein deſſelben überraſcht wurde, als Vorübergehendes und bloß Verfehltes in den Wind ſchlug. Wäre dieſe Weltanſicht noch ganz die ſeinige geweſen, ſo hätte Fauſt trotz dem Verbrechen, das er auf ſich ladet, gerettet werden müſſen. So aber, da Goethe erſt an der Schwelle des Ueberganges von der einen zur andern dieſer Weltanſichten ſtand, ſtellte er in ſeinem Helden einen Charakter dar, um den das Gute und das Böſe ſich ſtreitet, ohne daß er weder dem einen, noch dem andern zufällt, der daher weder gerettet werden, noch auch in ewiger Verdammniß untergehen kann, deſſen letztes Schickſal vielmehr problematiſch bleibt. Das erſte Fragment iſt alſo „das Product einer ſkeptiſchen Gemüthslage, einer dichteriſchen Weltanſicht, für welche es weder eine Seligkeit, noch eine Verdammniß giebt, die nur ein Naturleben des Geiſtes kennt, und

der das Reich der göttlichen Gnade ebenso wie das Reich der strafenden Gerechtigkeit in eine nebelumhüllte Ferne gerückt ist.“ In einem andern Sinne aber wurde später, als der Geist des Dichters zu höherer Kunstform sich erhob, zunächst der erste Theil überarbeitet und vermehrt, wobei freilich auch ältere Materialien mit aufgenommen wurden, und nachmals der zweite hinzugedichtet.

Nach des Verf. Ansicht hätte nun die Vollendung des Gedichts dem wahren Geiste nicht nur der Volkssage, sondern auch der reinen Idee des sittlichen Lebens nur dann entsprechen können, wenn die Tragödie zu einer vollkommenen und entschiedenen Darstellung des „bösen Genius“ abgeschlossen worden wäre. Um jedoch eine solche geben zu können, blieb Goethe dem tieferen Einblick in das Element des Gegensatzes, in die Natur des Bösen, Häßlichen und Dämonischen „im Ganzen“ zu fremd. „Ja er entfernte sich von dem Bewußtsein dieses Elements, von der objectiven philosophischen und dichterischen Beschäftigung mit ihm in demselben Verhältnisse, in welchem er mehr und mehr in der classischen Idealwelt heimisch ward. Der eigentliche Sinn der Sage von Faust lag deshalb dieser Periode ebenso fern, als jener früheren. So oft der Dichter, durch einen geheimnißvollen Zug seines Genius dahin geführt, zu dem Werke zurückkehrte, so konnte er dasselbe nie in der Weise umgestalten, wie es hätte von Grund aus umgestaltet werden müssen, um in entsprechend vollständigem Sinne die Darstellung des bösen Genius zu enthalten so, wie einige der edelsten Werke seiner reiferen Periode das Ideal und den Genius des Guten und Schönen verwirklichen.“

Dieser Ansicht muß ich entschieden entgegentreten. Es wird

hiedurch 1) der Volksſage ein Sinn untergeſchoben, den ſie nicht hat und nicht haben kann, und von Goethe die Darſtellung einer Idee erwartet, die auch ſeiner Zeit noch ganz ferne lag; 2) eine Idee des Böſen aufgeſtellt, welche ebenſo unrichtig als unpoetiſch iſt; 3) ein Widerſpruch zwiſchen der urſprünglichen Abſicht des Gedichts und dem Sinne ſeines Abſchluſſes behauptet, der weder dem jugendlichen noch dem gereiften Dichter zur Ehre gereicht und die Anerkennung des großen Fortſchritts, den Goethes Genius von unklarem Naturwirken zur hellen Beſonnenheit machte, durch die Behauptung wieder aufhebt, daß er auch in der Periode der Beſonnenheit das wahre Weſen des Böſen nicht verſtanden habe.

Zum Erſten. Das, was Hr. Weiße den böſen Genius nennt, iſt eine ganz moderne Geſtalt des Geiſtes, ein Begriff, den der Verf. aus Heine u. A. abſtrahirt hat. Es gab zur Zeit, da die Volksſage von Fauſt ſich bildete und abſchloß, noch keinen Heine. Auch die Verwirrungen der Sturm- und Drang-Periode waren ganz etwas Anderes, als dieſe neueſte Verſetzung romantiſcher Elemente mit der perfiden Ironie eines Geiſtes, der die Himmelsunſchuld des Engels ebenſo bezaubernd als den Abſud der Corruption darzuſtellen vermag, ohne daß ihm jene heilig und dieſer verwerflich erſcheint. Auch das Mittelalter kannte die verlockende After-Schönheit des Böſen, aber gewiß nicht das, was wir jetzt böſe Genialität nennen. Der Fauſt der Volksſage iſt ein Freigeiſt ganz gewöhnlicher Art und auch in ſeinem frevelhaften Abfalle von Gott immer noch weit naiver und unſchuldiger, als der böſe Genius, wie ihn der Verf. namentlich S. 20 und 21 ſchildert, und er verſchwendet nicht eine Summe edler Geiſteskräfte für das Böſe. Er verübt mit derbem Humor allerhand luſtige Zauber-

poſſen und ſucht dabei Spaß, Genuß und Ruhm. Ebenſo wenig gab es zur Zeit der Sturm- und Drang-Periode ſchon einen Heine, und der Verf. ſchildert ihre Verirrungen doch etwas zu grell. Es waren wilde Burſche, aber ganz ehrliche Häute, die von dem, was hier der böſe Genius heißt, ebenſowenig etwas in ſich trugen, als etwas wußten.

Aber wäre Fauſt auch noch zehnmal böſer, als er iſt, ſo muß es vor unſeren reineren Begriffen immer craß erſcheinen, daß er den ewigen Höllenſtrafen verfallen ſoll, weil dieſe Vorſtellung überhaupt ein für allemal als irreligiös und unvernünftig erkannt iſt. Daher —

Zum Zweiten. Den Fall auch geſetzt, die Sage enthielte jene geiſtigere Verkehrtheit einer genialen Natur, und Goethe hätte nach ihrem Vorgang dieſe darſtellen wollen, ſo hätte Fauſt dennoch als rettbar und gerettet auch nach dem tiefſten Verderben erſcheinen müſſen. Zunächſt hat der Verf. ganz Recht, wenn er der Anſicht der Aufklärung, als ſei das Böſe bloß eine Privation, bloß ein durch die Sinnlichkeit entſtandener, anhängender Mangel, den poſitiven Begriff des Böſen entgegenhält, wonach es die Natur des Geiſtes verdreht und auch die edeln Kräfte in den Dienſt der Hölle zieht. Doch bleibt die Frage, ob das Böſe poſitiv oder negativ ſei, eine Vexirfrage; denn auch poſitiv im ebengenannten Sinne verſtanden bleibt das Böſe negativ, ein μὴ ὄν, es iſt ein Widerſpruch, der als ſolcher ſtets mitten im Entſtehen ſo eben ſeiner Auflöſung entgegeneilt; bringen wir die guten Kräfte unſeres Weſens auch zum Böſen mit, ſo hat ja das Böſe von ſelbſt ſeinen Feind in ſich aufgenommen, der es ſprengt. Daß einzelne Individuen in ihrer Verkehrtheit verknöchern, verändert nichts,

hiedurch 1) der Volkssage ein Sinn unter[illegible] nichtige Natur dessen hat und nicht haben kann, und von Faust aber repräsentirt die Idee erwartet, die auch seiner Zeit[illegible], darf das Böse nie anders Idee des Bösen aufgestellt, wo[illegible]ität oder Energie stets im Wer ist; 3) ein Widerspruch [illegible], stets Heilbares erscheinen. Was Gedichts und dem Sinn [illegible] hätte der Schluß der Tragödie lauten dem jugendlichen [illegible] Genius vom Teufel geholt werden? Das die Anerkennung [illegible] nimmt schon die Sage so aufgeklärt, daß von unklaren [illegible] sie ihren Faust verstößt, nicht als einen die Behar[illegible] finnlicher Martern vorgestellt wissen will; Beson[illegible] im Innern des Geistes und ihre Qualen [illegible], sondern geistiger Art. Bei einer so aufgefaßten Ansicht hätte die Sage ihrem Helden jedenfalls den so geistigen Auftritt ersparen können, wo ihn der Teufel an Tischen und Wänden zerschlägt, daß das Hirn herumspritzt und da ein Stück vom Kiefer, dort vom Schädel hängen bleibt. Aber diese geistigen Qualen sollen doch ewig sein! Gestehen wir, auch das ist eine Ansicht, die wir dem finsteren Mittelalter nicht beneiden wollen; der Geist kann seinem Wesen nach nie stille stehen; zu fließen, sich zu bewegen ist seine Natur, — und er soll sich in ewige Unseligkeit verbeißen? Oder thue ich dem Verf. Unrecht? Es finden sich aber doch auch sonst Stellen, wo es scheint, als solle dem Dichter sein bekanntes freies Verhalten zum Dogma überhaupt, das er auch auf seinen Faust überträgt, zum Vorwurf gemacht werden. Faust sollte z. B., meint der Verf. ziemlich in Göschels Geist, da er die Giftschaale angesetzt hat, nicht bloß durch eine unbestimmte Rührung, sondern durch wirklichen Glauben vom Selbstmord abgehalten und der Kirche, dem Reich der

rade, wiedergegeben werden. Auch am Schluſſe lieſt man das
logiſche Bedenken: „Von den einzelnen hellen, aus der ſitt-
Erfahrung des Dichters oder aus ſeiner poetiſchen Genialis-
menden Blicken in die Natur des Guten und des Böſen
igentlichen Chriſten-Glauben an das Paradies und das
mmelreich, zu dem Beſitze derjenigen Glaubens-Anſicht, die
zu einer künſtleriſchen Darſtellung vom Standpunkte dieſes
Glaubens aus erforderlich wäre, iſt noch ein weiter Schritt.“
Goethe wußte aber wahrlich gewiß ſo gut als Herr Weiße den
wahren Gehalt und die ſchöne Form der rührenden Kinder-Vor-
ſtellungen von Paradies und Himmelreich zu ſchäzen; das beweiſt
er eben dadurch, daß er den Menſchen auch nach dem tiefſten
Falle als rettbar darſtellt. Darum mußte er aber an die Form,
in welche dieſe Rettung von der frommen Phantaſie eingekleidet
wird, keineswegs dogmatiſch glauben; wer dies verlangt, der
verlangt, er ſollte die ganze hohe Geiſtesfreiheit, durch die ſeine
Dichtungen den Charakter der edelſten Geiſtigkeit tragen, gegen
die naive Finſterniß mittelalterlicher Gebundenheit vertauſchen.
Am Ende iſt es doch bei Hrn. Weiße nichts Anderes, als der-
ſelbe theologiſirende Standpunkt, den wir bereits abweiſen mußs-
ten, woraus dieſe Reflexionen hervorgehen.

Zum Dritten. Hatte alſo der Dichter je eine richtige Einſicht
in die Natur des Böſen, ſo mußte von Anfang an in ſeinem
Plane liegen, Fauſt zu retten. Zwar allerdings bis zur völligen
Klarheit ſcheint er darüber erſt ſpät mit ſich einig geworden zu
ſein; erſt in der zweiten Ausgabe des Fragments 1807 kam der
Prolog im Himmel hinzu, worin die Nothwendigkeit, daß der
Held gerettet werde, deutlich ausgeſprochen iſt, und zu gleicher

ſie fühlen in ihrer Unſeligkeit hinreichend die nichtige Natur deſſen, was ſie als Weſen feſthalten wollen; Fauſt aber repräſentirt die Gattung, und in dieſer kann und darf das Böſe nie anders, denn als ein bei all ſeiner Poſitivität oder Energie ſtets im Werden ſo eben Verſchwindendes, ſtets Heilbares erſcheinen. Was meint denn der Verf.? Wie hätte der Schluß der Tragödie lauten ſollen? Sollte der böſe Genius vom Teufel geholt werden? Das gerade nicht; der Verf. nimmt ſchon die Sage ſo aufgeklärt, daß er die Hölle, in die ſie ihren Fauſt verſtößt, nicht als einen räumlichen Schauplatz ſinnlicher Martern vorgeſtellt wiſſen will; auch ſie habe ihren Sitz im Innern des Geiſtes und ihre Qualen ſeien nicht leiblicher, ſondern geiſtiger Art. Bei einer ſo aufgeklärten Anſicht hätte die Sage ihrem Helden jedenfalls den ſo geiſtigen Auftritt erſparen können, wo ihn der Teufel an Tiſchen und Wänden zerſchlägt, daß das Hirn herumſpritzt und da ein Stück vom Kiefer, dort vom Schädel hängen bleibt. Aber dieſe geiſtigen Qualen ſollen doch ewig ſein! Geſtehen wir, auch das iſt eine Anſicht, die wir dem finſteren Mittelalter nicht beneiden wollen; der Geiſt kann ſeinem Weſen nach nie ſtille ſtehen; zu fließen, ſich zu bewegen iſt ſeine Natur, — und er ſoll ſich in ewige Unſeligkeit verbeißen? Oder thue ich dem Verf. Unrecht? Es finden ſich aber doch auch ſonſt Stellen, wo es ſcheint, als ſolle dem Dichter ſein bekanntes freies Verhalten zum Dogma überhaupt, das er auch auf ſeinen Fauſt überträgt, zum Vorwurf gemacht werden. Fauſt ſollte z. B., meint der Verf. ziemlich in Göſchels Geiſt, da er die Giftſchaale angeſetzt hat, nicht bloß durch eine unbeſtimmte Rührung, ſondern durch wirklichen Glauben vom Selbſtmord abgehalten und der Kirche, dem Reich der

Gnade, wiedergegeben werden. Auch am Schluſſe lieſt man das theologiſche Bedenken: „Von den einzelnen hellen, aus der ſittlichen Erfahrung des Dichters oder aus ſeiner poetiſchen Genialität ſtammenden Blicken in die Natur des Guten und des Böſen zu dem eigentlichen Chriſten-Glauben an das Paradies und das Himmelreich, zu dem Beſitze derjenigen Glaubens-Anſicht, die zu einer künſtleriſchen Darſtellung vom Standpunkte dieſes Glaubens aus erforderlich wäre, iſt noch ein weiter Schritt.“ Goethe wußte aber wahrlich gewiß ſo gut als Herr Weiße den wahren Gehalt und die ſchöne Form der rührenden Kinder-Vorſtellungen von Paradies und Himmelreich zu ſchäzen; das beweiſt er eben dadurch, daß er den Menſchen auch nach dem tiefſten Falle als rettbar darſtellt. Darum mußte er aber an die Form, in welche dieſe Rettung von der frommen Phantaſie eingekleidet wird, keineswegs dogmatiſch glauben; wer dies verlangt, der verlangt, er ſollte die ganze hohe Geiſtesfreiheit, durch die ſeine Dichtungen den Charakter der edelſten Geiſtigkeit tragen, gegen die naive Finſterniß mittelalterlicher Gebundenheit vertauſchen. Am Ende iſt es doch bei Hrn. Weiße nichts Anderes, als derſelbe theologiſirende Standpunkt, den wir bereits abweiſen mußten, woraus dieſe Reflexionen hervorgehen.

Zum Dritten. Hatte alſo der Dichter je eine richtige Einſicht in die Natur des Böſen, ſo mußte von Anfang an in ſeinem Plane liegen, Fauſt zu retten. Zwar allerdings bis zur völligen Klarheit ſcheint er darüber erſt ſpät mit ſich einig geworden zu ſein; erſt in der zweiten Ausgabe des Fragments 1807 kam der Prolog im Himmel hinzu, worin die Nothwendigkeit, daß der Held gerettet werde, deutlich ausgeſprochen iſt, und zu gleicher

Zeit wurde die Scene des eigentlichen Contracts-Abſchluſſes zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles eingefügt, worin die unverwüſtlich fortſtrebende Natur des Geiſtes als der innere Grund der Gewißheit eines ſolchen Endes hervorgeſtellt iſt. Die frühere Unklarheit konnte aber darin niemals ihren Grund haben, daß Goethe auch nur entfernt an eine wirkliche Verdammung ſeines Helden dachte; nur problematiſch konnte ihm Fauſt's Ende erſcheinen ebenſo wie es dem, der noch nicht zum philoſophiſchen Begriffe durchgedrungen iſt, problematiſch ſcheinen kann, ob das Menſchenleben ein ſeliges oder unſeliges ſei. Offenbar jedoch ſich ſelbſt widerſpricht der Verf., wenn er durch eine wirklich treffliche Entwicklung den Fortſchritt Goethes von der unklaren Naturpoeſie zum Kunſtideal darſtellt und doch die zweite Bearbeitung der Tragödie in der Ausgabe 1807 für eine noch größere Abweichung vom wahren Sinne der Sage, als den erſten Theil, ausgiebt. Wenn Fauſt verloren ſein muß, ſo verräth der Dichter, der dies problematiſch läßt, immer noch ein richtigeres Bewußtſein, als der ihn gerettet erſcheinen läßt. Der zweite Theil freilich ſticht gegen den erſten poetiſch ſo ſehr ab, als nur irgend ein Werk eines anderen, ſchwächeren Dichters, was der Verfaſſer richtig hervorhebt; allein er meint, der ganze Standpunkt ſei verändert, und das beſtreite ich; Goethe hat vielmehr der Idee nach ganz die urſprüngliche Intention feſtgehalten, aber die dichteriſche Kraft reichte zur Durchführung nicht mehr aus. Dieſen poetiſchen Mangel überſieht der Verfaſſer nicht; er hätte ihn immerhin ſtrenger beurtheilen dürfen, als er thut. Er erklärt die Allegorie, wie ſie hier vorherrſcht, für ein Product nicht des Verſtandes, ſondern der Phantaſie. Ich kenne eine Allegorie ſolcher Art nicht, ausgenommen etwa die

komiſche, wovon ich bei Roſenkranz ſprach; wodurch ſoll ſich die Allegorie vom ächten Phantaſiebilde unterſcheiden, wenn nicht dadurch, daß bei ihr der Impuls zum Suchen des Bildes vom Verſtande ausgeht *)?

So viel über den erſten Abſchnitt: Von der Dichtung überhaupt, von dem Verhältniſſe beider Theile zu einander und zur Sage. Der zweite handelt von der Compoſition und Scenenfolge des erſten Theils und ſucht von den Anlagerungen ſpäterer Kunſtpoeſie den urſprünglichen Kern von Naturpoeſie zu unterſcheiden; wo wir uns freilich nicht tief in's Einzelne einlaſſen, ſondern den Verf. nur mit wenigen Bemerkungen begleiten können.

Unbeſtritten laſſen wir ihm ſeine Reflexionen über die Zueignung und das Vorſpiel im Theater, die ſogleich für ſeine unbefangene, klare Betrachtung das beſte Vorurtheil erwecken. Den Prolog im Himmel nun erklärt der Verf. deswegen für ſpäter und nicht im Geiſte des erſten Fragments gedichtet, weil er ein metaphyſiſches Problem unverhüllt an der Stirne trage, und ſeine Perſonen nicht wirklich poetiſche Charaktere, ſondern „Masken" ſeien, die ihre abſtracte, allegoriſche Natur nicht verläugnen, weil er offenbar aus einer Stimmung hervorgegangen ſei, wo dem Dichter ſein eigenes Werk bereits zum Objecte geworden, über

*) Wende mir Niemand Dante ein! Der größte Theil ſeiner Bilder iſt nicht allegoriſch, ſondern mythiſch. Aber auch wo er allegoriſch iſt, verbeſſert er im Fortgang den allegoriſchen Anfang dadurch, daß er das Bild anſchaulicher macht, als es der allegoriſchen Bedeutung wegen nöthig wäre, ſo daß dieſe Geſtalten, die nicht ſind, ſondern nur bedeuten, den Schein der Lebendigkeit erhalten, der aber ebendarum ein wunderbar geheimnißvoller iſt. Dies iſt nur möglich bei einem Manne des Mittelalters, der am Ende auch an die allegoriſchen Erdichtungen der eigenen Reflexion glaubt, ſo daß ſie ungewiß zwiſchen dem Mythiſchen und Allegoriſchen ſchwanken.

das er, wie über ein Naturproduct, nachsann, für das er, wie für eine Sage alter Zeit, eine Deutung suchte. Es ist auch wirklich ein späterer Zusatz, aber betrachtet man die poetische Frische, wodurch die, nicht allegorischen, sondern mythischen Personen dieses Prologs wahrhaft in Fleisch und Blut gewandelt sind, die jugendlich körnige Sprache, so überzeugt man sich, daß dieser Prolog, wenn auch erst später gedichtet, doch nicht einer schon ganz veränderten Anschauung und Stimmung angehöre. Zugleich muß ich aber hier auf einen schon mehrfach berührten Punkt zurückkommen, und denselben als Beweis aufführen, daß dieser Prolog, wenn auch später gedichtet, einen Punkt enthält, welcher Unklarheit in das Ganze bringt. Es sind die Worte des Herrn: so lang er auf der Erde lebt, so lange sei dir's nicht verboten; es irrt der Mensch, so lang er strebt. Dies ist eine schiefe, in der Grundidee verfehlte Stelle. Soll die Wette zwischen dem Herrn und Mephistopheles eine reine sein, so müssen ihre beiderseitigen Einwirkungen auf Faust gleichzeitig sein und dürfen nicht in die geschiedenen Zeiten und Räume des Diesseits und Jenseits auseinanderfallen. Soll Faust jenseits in die Klarheit geführt werden, so muß er doch, was ich schon öfters hervorhob, auch dort noch streben; Streben setzt Schranke voraus, Schranke ist Irrthum und Sünde, und diese sind Wirkungen des Mephistopheles; der Kampf wäre also mit dem Erdenleben nicht aus, und wer gewinnt, der gewinnt entweder in der Gegenwart sichtbarer Wirklichkeit oder niemals. Diese schiefe Stelle corrigirt sich aber im Verlaufe der Dichtung durch die Worte Faust's: das Drüben kann mich wenig kümmern u. s. w., welche der Verf., wie Göschel, fälschlich als den Ausdruck einer tadelns-

werth ſkeptiſchen Weltanſicht betrachtet, da ſie vielmehr der Ausdruck einer ſehr klaren und vernünftigen ſind; ebenſo durch die Worte: wie ich beharre, bin ich Knecht, ob Dein, was frag' ich, oder weſſen, — die weit rationeller ſind, als die Vorſtellungsform im Prolog. Freilich folgt aus dieſen letzteren Stellen ſogleich, was wir ſchon öfters geltend machten, daß die Tragödie, ſie mochte fortgeführt werden, ſo weit ſie wollte, immer Fragment bleiben mußte; denn in dem continuirlichen Fluſſe der Geſchichte beweiſen zwar ſtets wiederholte Lichtblicke die himmliſche Natur des Geiſtes, aber niemals ſo, daß ſeine irdiſche ganz und abſolut verſchlungen wird. Nachdem das Gedicht ſein gothiſches Fundament durch ſolche rationelle Gedanken in ganz modernem Style überbaut hat, kann es nicht mehr in eine gothiſche Spitze endigen, und Goethe wußte das recht wohl, als er an Schiller ſchrieb, das Gedicht werde immer ein Fragment bleiben. Dies vergaß aber das geſchwätzige Alter des Dichters, und er gab dem unter der Hand ganz modern gewordenen Gebäude einen Schluß in der Bauart des Spitzbogens, der an jene ſchiefe und hinkende Stelle des Prologs ſich wieder anſchließt. Dies könnte freilich Herr Weiße für ſich benützen, da der Prolog und die Schlußſcene des zweiten Theils auf dieſe Weiſe Einer Conception anheimzufallen ſcheinen; allein dagegen ſpricht wieder der totale Gegenſatz der poetiſchen Kraft im Prolog und der Altersſchwäche im Schluſſe. Vielmehr offenbar: der Prolog iſt zwar ſpäter, als die älteſten Scenen, enthält aber trotzdem eine Stelle, welche noch von jugendlich unklarer und grobſinnlicher Auffaſſung zeugt; die Hauptſcenen des Gedichts ſtehen trotz ihrem größtentheils früheren Urſprung über dieſer Unklarheit, der Greis ſinkt in dieſelbe zurück.

Unmöglich können wir nun unſerem Kritiker in ſeinen Verſuchen, die einzelnen Scenen der dramatiſchen Handlung nach der verſchiedenen Zeit ihrer Entſtehung, der Verſchiedenheit ihres dichteriſchen Charakters zu zerlegen, Lücken und Verzahnungen nachzuweiſen, Schritt für Schritt folgen. Wir berühren nur die Hauptpunkte.

Wenn der Verf. zunächſt von den Expoſitions-Scenen behauptet, daß Fauſt's erſter Monolog, ſeine Unterredung mit dem Erdgeiſt und mit Wagner zum urſprünglichen Kerne gehören, obwohl ſie im erſten Fragmente noch nicht gedruckt wurden, der weitere Monolog Fauſt's aber, der Selbſtmordverſuch u. ſ. w. eine ſpäter angelagerte Schichte darſtellen, die einer veränderten Stimmung und Dichtungsſphäre angehöre, ſo laſſe ich die Richtigkeit des angegebenen Grundes, daß Fauſt hier als Mann, dort als Jüngling ſpreche, dahingeſtellt, bemerke ſein Verdienſt, zuerſt deutlich darauf aufmerkſam gemacht zu haben, daß nach mehreren halbverwiſchten Spuren den Mephiſtopheles vom Erdgeiſt ausgehen zu laſſen die urſprüngliche Abſicht des Dichters war, erkläre mich aber entſchieden gegen ſeine Behauptung, daß der Selbſtmordverſuch nicht gehörig motivirt, die ſchwungvolle Rede, die ihn begleitet, unnatürlich und daher dieſe ganze Partie nur ſymboliſch (allegoriſch) zu deuten ſei. Es iſt nicht wahr, daß „keinem Sterblichen ein ſolches Vorhaben ferner liegt, als einem ſo im rüſtigſten geiſtigen Streben, im feurigſten Drange nach Lebensgenuß Begriffenen.“ Im Gegentheil, Niemand liegt ein ſolcher Entſchluß näher, als dem Jünglinge, der an ſolchen metaphyſiſchen Leiden Werther's krankt und in deſſen Adern das Feuer ungeduldiger Jugend rollt, und ich könnte den Verf. an das

Grad mehr als Eines Jünglings führen, den dieſer Zuſtand, ohne alle äußere Triebfeder, gegen ſein eigenes Leben bewaffnete. Fauſt will aber nicht bloß ſterben, er will auf neuer Bahn den Aether durchdringen, er will die Wahrheit durch einen salto mortale erſtürmen, der Selbſtmordverſuch hat ganz dieſelbe Abſicht, wie die Magie, die Spannung der Subjectivität gegen das Object aufzuheben, nur mit dem Unterſchiede, daß die Magie das Object nöthigen will, aus ſeiner Fremdheit herauszutreten, der Selbſtmord das andere Glied, das ſubjective, in ſein Gegenglied aufzulöſen eilt. Mag nun immerhin in der Wirklichkeit bei einem ſolchen Schritte die Todesangſt zu ſtark ſein, als daß, wenn ſie auch vom Willen überwunden wird, eine ſo ekſtatiſche Stimmung, wie bei Fauſt, im Momente der That möglich wäre: dem Dichter iſt es erlaubt, das Erhabene in derſelben hervorzukehren und jede Art von Ausdruck der Depreſſion zu tilgen; kann der Selbſtmörder trotz dieſer ſeine That vollenden, ſo kann der Dichter um ſo gewiſſer ſie ihm erſparen. Mochte aber Hr. Weiße die Stelle auch mit triftigerem Grunde für unnatürlich erklären und dem Dichter wirklich einen Fehler aufweiſen, wie konnte er, der ſich ſo entſchieden gegen ſpeculative Deutungswuth erklärt, auf den ganz fatalen Ausweg gerathen, dieſen Selbſtmordverſuch allegoriſch zu deuten? Der Abfall zum Böſen, die Empörung gegen Gott, ſagt er, iſt ein ſittlicher Selbſtmord, eine geiſtige Selbſtzerſtörung, die leibliche Selbſtvernichtung bot ſich faſt ungeſucht für die geiſtige dar. In dem Gifte, heißt es weiter, dem Auszug aller tödtlich feinen Kräfte, ſei die geiſtig ſublimirte Natur des Böſen verſinnbildlicht; der geiſtige Tod, nicht der irdiſche, ſei jene dunkle Höhle, in der ſich Phantaſie zu einer Qual verdammt,

jener Durchgang, um deſſen engen Mund die Hölle flammt. Das iſt um kein Haar beſſer, als wenn Leutbecher das Geſchmeidekäſtchen auf die erſten jugendlichen Dichtungen Goethes deutet, um kein Haar beſſer, als die barockſte Interpretation des verzwickteſten Talmudiſten. Wie Göſchel, ſo wagt es auch der Verf., ſich darauf zu berufen, daß der Dichter, vom genialen Inſtincte getrieben, mehr ſage, als er ſelbſt wiſſe. Dies bezweifelt Niemand, aber das dem Dichter unbewußte Mehr kann niemals eine Idee ſein, die zu dem wirklich Dargeſtellten nur im Verhältniß einer Aehnlichkeit, einer Vergleichbarkeit ſteht; vielmehr, wo der Dichter Ideen auf die letztere Weiſe einkleidet, da weiß er eben ganz klar und nüchtern die Idee, klarer, als der Leſer und Interpret. Der Fauſt, der lebendig vor uns ſteht, kann nichts vornehmen, was er nicht als wirkliche Perſon ebenſo, wie es dem Auge ſich darbeut, ſelbſt will, ſondern wo der Leſer oder Zuſchauer ſogleich weiß: er thut nur ſo, es iſt nicht ſo ernſtlich gemeint, es iſt bloß ein Sinnbild. Der Verf. giebt S. 92 ſelbſt zu, daß nach des Dichters Intention Fauſt den wirklichen Entſchluß des Selbſtmords gefaßt habe; nun ja, ſo darf er ihm auch keinen Sinn unterlegen, der die ganze Scene aus dem Zuſammenhang poetiſch wirklicher Handlungen in die luftige Höhe der Allegorie hinaufzauſt. Wenn ich ſage: der und der ließ ſich einen Ofen ſetzen, ſo darf der Interpret nicht herkommen und ſagen: es iſt hier nicht von einem eigentlichen, ordentlichen Ofen die Rede, es iſt nur eine feine Anſpielung, welche beſagen will, jene Perſon habe gefühlt, daß es ihr an wahrer Wärme des Gemüthes fehle. Fühlte denn der Verf. die ganze ungeheure Abgeſchmacktheit eines ſolchen Verfahrens nicht! Er iſt auch ſonſt

in's allegoriſche Interpretiren hineingerathen. Fauſt's Magie erklärt er für die „begeiſterte, vom ſchöpferiſchen Genius der Kunſt, der Schönheit beſeelte Welt- und Natur-Anſchauung.“ S. dagegen meine Bemerkung zu Falk und Leutbecher. Der verjüngende Trank der Hexe, der Spiegel, worin Fauſt Helena ſieht, ſind ihm eine allegoriſche Wiederholung der zur Begierde aufreizenden lüſternen Reden in Auerbach's Keller, ein Sinnbild „der leidenſchaftlichen Stimmung, zu der den Dichter der Wuſt der Leerheit und Abgeſchmacktheit der äußern Umgebung und des Lebens und Treibens, namentlich auch unter den Poeten und äſthetiſchen Theoretikern jener Zeit im Gefühle ſeiner Kraft aufreizte.“ Vergl. Leutbecher oben, dazu Goethe bei Falk: „Dreißig Jahre haben ſie ſich nun faſt mit den Beſenſtielen des Blocksbergs und den Katzengeſprächen in der Hexenküche herumgeplagt und es hat mit dem Allegoriſiren und Interpretiren dieſes dramatiſch humoriſtiſchen Unſinns nie ſo recht fortgewollt. Wahrlich man ſollte ſich in ſeiner Jugend öfters den Spaß machen und ihnen ſolche Brocken wie den Brocken hinwerfen.“

Zu dem Weiteren bemerke ich, daß ich die erſte Hälfte der Scene des Spaziergangs vor dem Thore nicht für eine an ſich zwar ſchöne, aber mit der ganzen Handlung durch keinen tieferliegenden Bezug verbundene Scene halten kann, wie der Verf. Ganz richtig ſagt Falk, der Dichter zeige uns hier das Geheimniß wie die Maſſe es eigentlich anfange, um die höheren Forderungen, mit denen Fauſt ſich herumquält, los zu werden. Welchen großen Contraſt gewinnt hier Goethe durch die Gegenüberſtellung des Fauſt und des Volkes! Mitten unter den glücklich Blinden wandelt der Unſelige, dem ein Gott die Binde vom Auge genommen

hat, daß er hinter den bunten Vorhang ſchaut, mitten unter den Fröhlichen der Prometheus, dem ein Geyer am Herzen nagt, und deſſen Ausruf: hier bin ich Menſch, hier darf ich's ſein, den ſchmerzvollſten Blick in die ganze Tiefe ſeiner geiſtigen Einſamkeit eröffnet. Auch begreife ich nicht, wie der Verf. die herrliche Schilderung von Fauſt's Seelenzuſtand nach der Scene beim Geſang unter der Linde für vag und matt erklären kann, und das Erſcheinen des Pudels ſcheint mir doch etwas beſſer motivirt, als ihm, da Fauſt's heftiger Wunſch, fliegen zu können, dem Verführer einen Anknüpfungspunkt darbietet.

Dagegen ſtimme ich vollkommen überein, wenn er das erſte Geſpräch Fauſt's mit Mephiſtopheles als einen ſpäteren, mehr vom Standpunkte der Reflexion als in poetiſcher Stimmung gedichteten Beſtandtheil, wenn er namentlich die Rede, worin Mephiſtopheles ſich ſelbſt zu definiren bemüht iſt, für eine ſpätere philoſophiſche Ausdeutung der ſchon früher erfundenen Geſtalt erklärt und dem Dichter vorwirft, daß die ethiſche Natur des Böſen, wie ſie in Mephiſtopheles verkörpert iſt, hier unpoetiſch in phyſiſche und metaphyſiſche Weite verflüchtigt werde. Ich ſetze hinzu, daß an Goethe, der doch ſonſt ſo gut wußte, daß ihm das Theoretiſiren übel anſtehe, dieſer metaphyſiſche Verſuch durch mehrere Schiefheiten ſich gerächt hat, wie die, daß Mephiſtopheles ſein negatives Weſen als einen Wunſch ausdrückt, daß Alles zu Grunde gehe; er muß vielmehr wünſchen, daß die Körper blühen und gedeihen; ferner die, daß Mephiſtopheles mit einer Emphaſe, die offenbar ohne Sinn iſt, ſich als Theil des Theils definirt, da, wenn das Böſe einmal in ihm perſonificirt wurde, er auch das ganze Böſe iſt. In dieſer ganzen Scene hat das Geſpräch

auch keinen Fortgang und ist das Spätere mit dem Aelteren nicht in rechten Fluß gekommen.

Am weitesten aber sehe ich mich vom Verf. entfernt, wenn er die Scene des Vertrags-Abschlusses zwischen Faust und Mephistopheles für kein organisches Motiv der ganzen Handlung erklärt. Wo sind denn die Gründe? Ich habe sie nirgends finden können. Im ersten Fragment kam die Scene des Abschlusses selbst noch nicht, war aber im ganzen weiteren Gespräche als vorhergegangen vorausgesetzt, und wenn noch nicht ausgearbeitet, gewiß angelegt. Herr Weiße sagt, Faust's Fluch auf die Freuden der Erde und Vertrag mit Mephistopheles sei nur ein halb unwillkürlicher Erguß seiner Stimmung, eine in der Leidenschaft ausgestoßene Betheuerung. Immerhin leidenschaftlich, aber darum nicht unklar. Faust weiß, was er will, er weiß, was er gewinnt und nicht gewinnt, und dieses Wagniß des Selbstbewußtseins ohne alle positiven Zwecke ist gerade das Erhabene, dieser Mannestrotz der auf sich stehenden abstracten Freiheit. Warum soll es denn mit dem Bunde nicht Ernst sein? Weil nachher der Vertrag gar nicht als juristisch bindend behandelt wird, sondern Mephistopheles den Faust fortwährend erst für sich zu gewinnen sucht? Dies ist auch in der Volkssage so und ganz natürlich: der Buchstabe des Vertrags corrigirt sich im Verlaufe, die mythische Natur desselben kommt zum Vorschein und Faust bleibt rettbar bis zu seinem letzten Augenblicke, weil der Geist nicht zu binden ist, und man ihm noch weniger, als dem Behemoth, einen Ring durch die Nase ziehen kann. Es handelt sich hier um nichts Geringeres, als um den Lebenspunkt der Tragödie, und es sei mir erlaubt, hier am Schlusse gegenwärtiger Musterung das Wesentliche noch einmal hervorzuheben.

Fauſt mit Mephiſtopheles zuſammengenommen iſt der Menſch. Sein ideelles Selbſt will über alle Schranken hinaus, ſein reelles (Sinnlichkeit und Verſtand, in Mephiſtopheles culminirend zum abſoluten Egoismus) mahnt ihn an die Schranke. Der Kampf dieſer beiden Elemente ſtellt ſich ſchon in ſeinem Streben nach Erkenntniß der Wahrheit ſo dar, daß der ideale Trieb ohne Vermittlung des verſtändigen Elements das Abſolute erkennen will. Fauſt iſt aber auch der praktiſche, der genießende und handelnde Menſch, er wirft ſich in's Leben, er will an Allem, was die Menſchheit peinigt und beſeligt, Theil nehmen, nie aber ſich auf ein Faulbett legen und im Genuſſe ſtagniren: das iſt wieder das ideale Streben, die Freiheit; Stilleſtehen in Sinnengenuß und bloß verſtändiger Weltanſicht wäre Verluſt dieſer Freiheit unter die Schranke. Soweit wäre die Schranke das Verwerfliche. Aber ſo wie in Fauſt's theoretiſchem Streben die Verachtung der Schranke (der Methode und des verſtändigen Moments überhaupt) bereits das Unrechte war, ebenſowenig iſt die Freiheit eine wahre und poſitive ohne die Schranke. Das Streben, ſich zur Menſchheit zu erweitern ohne Stillſtand, durch's Leben zu raſen ohne Aufenthalt ſtürzt den Fauſt in Verbrechen, und dagegen erſcheint jetzt die beſcheidene Beſchränkung als das Gute: der Menſch ſoll allerdings ſich einlaſſen, ſoll ſich eine Hütte bauen und die Sorge für Haus, Hof, Kind auf ſich nehmen, aber ſo, daß er jeden Augenblick auch ohne ſie auszuhalten die Kraft behält. Dies iſt ein Hauptpunkt in unſerer Tragödie, (ohne den namentlich der zweite Theil gar nicht verſtanden werden kann): daß die Glieder des in Fauſt ſich bekämpfenden Gegenſatzes ihre Stelle wechſeln. Das Einemal erſcheint Fauſt's Ueberſchweng-

lichkeit als das Gute und die Beſchränkung als das Geiſtloſe und Unrechte, dann umgekehrt die Beſchränkung (der realiſtiſche Verſtand, die Kräfte der Sinnlichkeit) als das Heilſame. Was folgt aus dieſer Umkehrung, worin bald Fauſt gegen Mephiſtopheles Recht hat, bald dieſer jenem die Wahrheit ſagt? daß das Wahre nur iſt ein Drittes: Streben in's Unendliche und zugleich Beſchränkung; Eingehen in die Vermittlung und die Wirklichkeit, denkend, genießend, leidend, handelnd, aber dabei in jedem Momente die unendliche Freiheit ſich vorbehalten: Einheit des Idealismus (Fauſt) und Realismus (Mephiſtopheles).

Dieſe Idee nun, daß im Menſchen die abſolute Freiheit und die Schranke ſich bekämpfen, mit ungewiſſem Ausgange zunächſt, aber, weil die Freiheit unverwüſtlich iſt, mit der Ausſicht auf endliche Verſöhnung; mit Einem Worte: die Idee der Negativität des Geiſtes, der ſich der Beſchränkung durch ſein Anderes, durch das Einzelne, Sinnliche, der erſten Negation (Mephiſtopheles) nicht entziehen kann und darf, aber dieſe Beſchränkung durch ſeine unendliche Natur wieder aufhebt, und ſo die erſte Negation durch die zweite zur Bejahung zurückführt (Fauſt und auf ſeiner Seite der Herr): dieſe Idee iſt im Vertrage mit Mephiſtopheles und was aus demſelben folgt, ausgeſprochen. Die Copula jener zwei Geiſter, die der Menſch iſt, heißt in der mythiſchen Sprache des Dichters: Vertrag des Fauſt mit Mephiſtopheles. Fällt dieſer Hauptbeſtandtheil als unorganiſch aus dem Drama heraus, ſo iſt dieſem die Seele herausgeſchnitten, und unbegreiflich iſt mir, wie der Verf. die ſo ſchlagenden Stellen, wie: werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen, und andere in dieſem Geſpräche

ſo ganz überſehen, unbegreiflich, wie er die ſtetige Rückbeziehung des Folgenden auf dieſen Mittelpunkt ſo außer Augen laſſen konnte, daß er geradezu ſagt, es finde ſich in allen übrigen Scenen des erſten Fragments keine Rückſichtnahme weder auf die Worte, noch auf den Sinn dieſer Bundes-Verſchreibung, da doch ſchon in dieſem die gemüthliche Wendung, die Fauſt's Liebe zu Gretchen gegen das Intereſſe des Mephiſtopheles nimmt, ſeine Sammlung zu ideeller Betrachtung in Wald und Höhle unverkennbar ſolche Momente ſind, wo Fauſt hält, was er bei jener Bundes-Verſchreibung erklärt hat, daß er nämlich ſeine geiſtige Freiheit ſich ſtets vorbehalten wolle. Dieſe Punkte fließen mit ſtrenger Conſequenz aus dem Sinne des Vertrags, und — gerade dieſe hält der Verf. (S. 116, 117) für einen Widerſpruch mit dem Vertrage. Fauſt's Zurückziehung zu höherer Contemplation, dann ſeine Rückkehr zu Gretchen ſollen es ſein, die ihn „früher, als es in der Dichtung wirklich geſchieht, den Worten des Vertrags gemäß, der Macht des Mephiſtopheles überliefern", da doch umgekehrt gerade den Worten des Vertrags gemäß er dadurch bewährt, daß die Tage, wo wir was Gut's in Ruhe ſchmaußen mögen, nicht gekommen ſind. Die Treue gegen Gretchen iſt allerdings doppeldeutig; ſofern ſie Fauſt an engbürgerliche Verhältniſſe knüpfen und dadurch ſeinen Geiſt von ſeinen höheren Aufgaben abziehen müßte, iſt vielmehr die Untreue ein Act der Emancipation von Mephiſtopheles; ſofern ſie aber ein aus tieferer Anſchließung des Gemüths entſtandenes längeres Verweilen in dieſem Verhältniſſe iſt, dient ſie zum Beweiſe, daß Fauſt, der Geiſt überhaupt, gar kein Verhältniß, ſelbſt wenn er will, bloß ſinnlich nehmen kann, ſondern als geborner Idealiſt es unwill-

kürlich vergeiſtigt. Der Auftritt in Wald und Höhle aber iſt einfach und unzweideutig ein Befreiungs-Act von Mephiſtopheles. Im zweiten Theile nun hat allerdings der Dichter in der Verlegenheit um einen Schluß ſich ſelbſt falſch commentirt, wenn Fauſt in dem Momente todt niederſinkt, wo er einen edlen ſittlichen Zuſtand für immer feſtzuhalten wünſcht. Nur wenn er einen beſchränkt geiſtloſen Zuſtand, einen Sinnengenuß bleibend zu machen wünſcht, kann er nach dem Sinne des Vertrags dem Mephiſtopheles verfallen. Ich komme auf dieſen mehrfach berührten Punkt hier zurück, um noch folgende Bemerkung anzuknüpfen. Es ließe ſich allerdings ein Standpunkt finden, jene Wendung, wonach Fauſt im Momente der Befriedigung durch eine edle Thätigkeit dem Mephiſtopheles verfällt, zu rechtfertigen. In einem gewiſſen Sinne nämlich, könnte man ſagen, muß ja Mephiſtopheles ſowohl als der Herr die Wette gewinnen. Auch die edelſte Beſchränkung iſt eine Beſchränkung; Mephiſtopheles repräſentirt die Schranke überhaupt, alſo verfällt ihm Fauſt, wenn er ſich beſchränkt. Aber dieſe Beſchränkung iſt eine freie, worin das höhere Selbſt nicht untergeht, ſondern ſich erhält; der Geiſt greift, indem er ſich ſelbſt dieſe Beſchränkung giebt, zugleich über ſie hinüber: daher gewinnt der Herr die Wette. In der Sprache des Begriffs drücken wir dieß ſo aus: ſcheinbar gewinnt Mephiſtopheles, wahrhaft der Herr; die ſinnliche Sprache der Poeſie überſetzt dieß in zwei Acte, die in der Zeit auf einander folgen, und ſtellt das dem Werthe nach untergeordnete Recht des Mephiſtopheles als ein der Zeit nach erſtes Gewinnen, und das dem Werthe nach volle und ganze Recht auf der göttlichen Seite als einen ebenfalls in der Zeit nachfolgenden zweiten Act dar,

wodurch das einſeitig halbe Recht des Mephiſtopheles aufgehoben wird (im Sinne von tollere, dem tieferen Begriffe nach auch in dem von conservare). Wenn nur dieſer zweite Act nicht in ein myſtiſches Jenſeits hinausgerückt wäre! Wenn nur die gerettete Freiheit ſich rein menſchlich zugleich und eben dadurch göttlich darſtellte! Dann würde einleuchten, daß dieſes Nacheinander eigentlich ein Zugleich, daß das Gewinnen des Mephiſtopheles nicht ein der Zeit nach früheres, ſondern dem Begriffe nach untergeordnetes iſt. Hier kommen wir aber wieder auf den Punkt zurück, wo es einleuchtet, daß dieſe Idee ſich eigentlich der poetiſchen Darſtellung entzieht, denn ſie kann nicht als ein Act in der Zeit erſcheinen, ohne zu ſehr vergröbert zu werden, daß alſo die Tragödie immer Fragment bleiben mußte. Kant würde ſagen: Fauſt ſiegt als Noumen, verliert als Phänomen; dieſe zwei Seiten dürfen aber nicht als ein Nacheinander in der Zeit auseinandergezogen werden *).

Fauſt's letzte Stufe iſt: die zu Verſtand gekommene Vernunft, der zu Vernunft gekommene Verſtand, be-

*) Fortſetzen mag man den Fauſt, ſo weit man will; man kann ihn durch jedes bedeutende menſchliche Verhältniß ſich, wie Goethe ſagt, hindurchwürgen laſſen. Doch hat auch dieß ſeine eigenen Schwierigkeiten. Fauſt repräſentirt die kämpfende Menſchheit nicht ſowohl in ihrem Handeln nach außen, als vielmehr in ihrem inneren Zerwürfniſſe; unter den verſchiedenen Situationen, durch die er noch geführt werden könnte, fallen alſo rein praktiſche, wie die des Feldherrn und Herrſchers, ſchon weg — für dieſe giebt es andere Helden genug ohne den Fauſt; die ideelleren aber ſind klein an der Zahl. G. Pfitzer hat die geiſtreichſte Fortſetzung geliefert, da er Fauſt als Künſtler in neue Verſuchungen gerathen läßt. Frühere Bemerk. Vergl. das Vorwort.

ſchränkte Freiheit und freie Beſchränkung, verſinnlichter Geiſt und vergeiſtigte Sinnlichkeit: ſteht Fauſt auf dieſer Stufe, ſo iſt er ſelig, er braucht keine Maria, keinen Pater Seraphicus und andere Geheimehofräthe vom himmliſchen Hofſtaat.

Der Raum verbietet mir, die einzelnen trefflichen Bemerkungen des Verf. über die weitere Scenenreihe auszuheben; beſonders leſenswerth iſt, was er über Gretchens Charakter, über die Bedeutung des weiblichen Ideals in der Poeſie überhaupt und beſonders der Goethiſchen und den Fortſchritt, den die letztere auch in dieſer Beziehung vom Naiven zum Kunſtideal machte, vorbringt. Mit Recht bezeichnet er jene edlen weiblichen Geſtalten in Goethes Poeſie als die Probe, worin der Dichter den höchſten ſittlichen Adel bewährt. An dieſen himmliſchen Geſtalten, einem Gretchen, einer Iphigenie, Leonore von Eſte muß alles Schmähen auf Goethes ſittlichen Charakter als Verworfenheit niederſinken. Dagegen weiß ich nicht, was den Verf. veranlaßte, die Aeußerungen des Mephiſtopheles über Metaphyſik gegen den Schüler mit chronologiſchem Zwang auf Kant zu deuten. Wenn Mephiſtopheles ſagt:

Da ſeht, daß ihr tiefſinnig faßt,
Was in des Menſchen Hirn nicht paßt:
Für was drein geht und nicht drein geht,
Ein prächtig Wort zu Dienſten ſteht —

ſo ſcheint dieß Hr. Weiße auf die Kantiſche Unterſcheidung des unerkennbaren Dings an ſich und ſeiner erkennbaren Erſcheinung zu beziehen. Mephiſtopheles will aber vielmehr ſagen: für Alles, was ihr verſteht oder nicht, wird euch die Metaphyſik ein präch-

tiges Wort zu Dienſten ſtellen, und er meint demnach offenbar eine Metaphyſik, die ſich das Erkennen nicht zu ſchwer, ſondern zu leicht machte, er meint den Formalismus und Dogmatismus der Wolfiſchen Philoſophie, und dieß iſt auch chronologiſch ganz paſſend, da Goethes Jugend noch in die Zeiten des Wolfianismus fiel. — Ich würde ſolche Kleinigkeiten nicht berühren, aber ſie ſind mir in dieſem Buche, das mich anfangs zur Erwartung eines ganz unbefangenen Verfahrens ſtimmte, beſonders verdrießlich. — Das Epiſodiſche der Walpurgisnacht rechtfertigt der Verf. ſo gut es gehen will; was die letzten Scenen des erſten Theils betrifft, ſo findet er die Spuren einer ſpäteren Entſtehung insbeſondere in dem proſaiſchen Style der zwei erſten und dem metriſchen der Kerkerſcene; er ſieht hier den Ton jener Periode, welche Egmont, Iphigenien, Taſſo ihre gegenwärtige Geſtalt gab.

Was nun den zweiten Theil betrifft, ſo kann man mit dem Verf. vollſtändig darin übereinſtimmen, daß man denſelben lieber als ein Gedicht für ſich, denn als eine Fortſetzung des erſten betrachten ſoll. Nur möchte ich dieſe Anſicht anders begründen, als der Verf., da er das Schlußreſultat nicht für die Löſung des im erſten Theile urſprünglich geſtellten Problems, ſondern für die Antwort auf eine ganz neue Stellung des Problems gehalten wiſſen will. Die Grund-Idee iſt offenbar im zweiten Theile ganz dieſelbe geblieben, wie im erſten. Fauſt hält ſein Wort, daß ſein Geiſt ſich niemals auf's Faulbett legen werde, und iſt gerettet. Aber alles poetiſche Fleiſch fehlt.

Im dritten Abſchnitt verſucht der Verf. eine Deutung der Allegorieen dieſes zweiten Theils, und hier nehmen wir Abſchied von ihm. Nur um die obige Bemerkung weiter zu ſtützen, daß

er öfters in die allegoriſirende Interpretation geräth, führe ich Fälle an, wo er auch hier ohne Noth in dieſer Manier zu Werke geht. Z. B. deutet er den Umſtand, daß Fauſt's Rückkehr vom kaiſerlichen Hofe in ſein Haus und Studirzimmer durch nichts motivirt iſt, ſo: „dieſe Unterlaſſung weiſt uns darauf hin, daß wir den Grund dieſer Rückkehr überhaupt nicht in dem äußeren, ſondern in dem inneren Zuſammenhange der Handlung zu ſuchen haben.“ In der Verſäumniß des Lynceus, der, vom Glanze Helena's geblendet, ſie zu melden unterläßt, in dem Geſtändniſſe Fauſt's, ſie nicht würdig bewillkommnet zu haben, ſoll das Bewußtſein der ſinkenden poetiſchen Kraft des Dichters, der ſich der Aufgabe nicht gewachſen fühlte, enthalten ſein. Dann (S. 201): „Den Schuldigen ſollte der Richterſpruch des Todes treffen; — d. h. es hätte der Schwäche dieſer vom Strahl der antiken Schönheit überwältigten Romantik gebührt, jener gegenüber gänzlich unterdrückt zu werden.“ Ich will zum Andenken dem Hrn. Verf. ein Pröbchen Deutung nach derſelben Logik zum Beſten geben. Man hat ſich nun ſchon lange verkreuzigt, zu errathen, wer denn der Homunculus ſei. Wer der iſt? Das mechaniſch ohne Potenz gemachte Menſchlein? Das iſt der zweite Theil Fauſt von Goethe.

II. Zwei Erſcheinungen neuerer Poeſie.

Maler Nolten.

Novelle in zwei Theilen von Eduard Mörike.

Stuttgart in Schweizerbarts Verlagshandlung 1832.

(Halliſche Jahrb. für deutſche Wiſſenſchaft u. Kunſt, Jahrg. 1839. Nr. 144 ff.)

So wenig ich die Mängel dieſer Leiſtung überſehen will, ſo finde ich doch in ihr einen ſo reichen Schatz von Poeſie, daß ich es für Pflicht halte, ſie durch eine genauere Betrachtung dem Publikum ganz nahe vor das Auge zu legen. Das Werk ſelbſt trägt gewiß nicht die Schuld davon, daß es ſieben Jahre ſeit ſeiner Erſcheinung im Dunkel geblieben iſt, und es iſt gewiß nicht zu ſpät, es aus demſelben jetzt hervorzuziehen, denn es enthält genug des Bleibenden und Dauernden in ſich.

Es iſt nicht zufällig, daß aus der ſchwäbiſchen Gruppe in der romantiſchen Schule kein Dichter in die objectiveren Gattungen der Poeſie ſich erhoben hat. Uhland und Schwab, welche ſich aus dem Umfange der Romantik die gediegene Einfachheit der Empfindung, der Sitte und des Charakters, wie ſolche das Mittelalter mit ſeiner ehrenfeſten Geſittung darbietet, zum Gegenſtande gewählt haben, konnten zum Roman und zur Novelle ſich

nicht berufen fühlen, welche als wesentlich moderne Gattungen der Poesie nothwendig auch das Vielverschlungene, Getheilte, Complicirte moderner Zustände, die Dialektik eines reicheren, vielseitigeren Pathos, eines mannigfaltig gebrochenen geistigen Lichtes in sich aufzunehmen haben. Uhland versuchte sich im Drama, aber, so würdig und edel er seine Charaktere hinstellt, so vermißt man doch in diesen körnigen Holzschnitten diejenige dramatische Beredtsamkeit, welche nur da gedeihen kann, wo die Skepsis und Sophistik der Leidenschaft dem einfachen Weiß des Lichtstrahles sein prismatisches Farbenspiel giebt und die einfachen Gegensätze von Schwarz und Weiß durch Uebergänge und gegenseitige Bewegung vermittelt. Kerner hat sich in seinen Reiseschatten in das epische Gebiet begeben, aber dieser Dichter, der auf schwäbischer Seite die phantastische Mystik der norddeutschen Meister und Jünger der Schule repräsentirt, konnte es eben so wenig als diese zu einem umfassenden Kunstwerk bringen, ja noch weniger, da er unausgesetzt den Blick von der Wirklichkeit weg auf das Jenseits gerichtet hält, wohin es wie Töne des Alphorns den müden Wanderer lockt.

Die Romantik konnte sich aus ihrer mystischen Innerlichkeit nicht entschließen. Sie hatte kaum eine Gestalt geschaffen, so schlang sie dieselbe verflüchtigt in die Musik unendlicher Empfindungen zurück. Tieck's spätere Novellenpoesie ist schon ein Fortschritt aus der Romantik, während freilich die Productivität nicht mehr in der Frische der romantischen Jugendproducte erscheint. Eben denselben Fortschritt nun bemerken wir bei Mörike; schon in den lyrischen Producten liegt er zu Tage, in höherem und umfassenderem Grade aber tritt derselbe im Maler Nolten hervor:

ſeine Poeſie erſchließt ſich zu einem objectiven Weltbilde. Man darf nur eine Strecke weit in dieſen Roman hineinleſen, um ſich zu überzeugen, wie vollkommen Mörike dasjenige beſitzt, was von Nöthen iſt, um ein objectives und umfaſſendes poetiſches Lebensbild aufzuſtellen. Mörike iſt, man ſieht es deutlich, ſinnvoller Kenner des Plaſtiſchen, Zeichner, Muſiker, Mimiker; er vereinigt die Künſte ſo in ſich, wie es die Poeſie überhaupt ſoll, welche, wie die Phantaſie alle Sinne unſinnlich, ebenſo alle Künſte idealiter, d. h. für das innere Auge und Ohr allein, in ſich vereinigt. Ohne dieſe ſinnliche Begabung iſt, man kann es nicht oft genug wiederholen, kein Dichter denkbar; es iſt nicht nothwendig, daß er die andern Künſte, oder auch nur Eine derſelben mit Fertigkeit ausübe oder gründlich kenne, aber er ſoll für dieſelben ſoweit organiſirt ſein, daß ihm wenigſtens öfters die Frage muß aufgeſtiegen ſein: bin ich nicht zum Maler, Bildhauer, Schauſpieler, Muſiker beſtimmt? Darf für Eine der übrigen Künſte der Sinn unentwickelt bleiben, ſo iſt dieß am eheſten die Muſik, am wenigſten die Malerei, denn das Dichten iſt weſentlich inneres Sehen und Uebertragung deſſelben in den Leſer. Die Muſik korreſpondirt der Empfindung, welche dem Dichten vorangeht, was Goethe und Schiller ſchlechtweg die Stimmung nennen; von der Stimmung zum wirklichen Dichten iſt aber noch ein großer Schritt und dieſer wird eben nur durch denſelben Sinn vollzogen, der in den bildenden Künſten ein feſtes und bleibendes Bild in die Außenwelt hinſtellt. Daß die Muſik trotz ihrer relativen Armuth, ja durch dieſelbe auf der andern Seite gerade reicher iſt, als die bildenden Künſte, und daß der, wenn auch unausgebildete, Sinn für ſie keinem bedeutenden Dichter noch gefehlt hat, ſoll darum

nicht verkannt werden. Wie reich aber Mörike mit dieser geistigen Sinnlichkeit ausgestattet ist, mag sogleich statt unzähliger anderer Stellen, ja statt des ganzen Buches nur 1, 105—107 beweisen. Ob die hier dargestellte Vereinigung von Musik, Tanz und Zeichnung möglich sei, ist hier nicht die Frage, oder richtiger, sie ist gewiß nicht möglich, aber ein Kunsttalent spricht unverkennbar daraus. Es kommt aber hier freilich nicht bloß eine oder die andere Scene in Betracht, es fragt sich vielmehr, ob sämmtliche Individuen, die der Dichter einführt, von dem Springpunkt ihrer Individualität bis hinaus in die peripherischen Einzelheiten ihrer äußern Erscheinung zusammen mit der umgebenden bewußtlosen Natur und eines mit dem andern in ganzen Situationen verbunden, von dem Dichter innerlich gesehen sind, und kein unparteiischer Leser wird dies in Abrede stellen. Grade mögen stattfinden, wie in jedem Kunstwerk die Figuren, die des Dichters Lieblinge sind, von denen, die ihm ferner stehen, und an deren Erzeugung das Nachdenken mehr Theil hat als die Intuition, sich durch größere Wärme und anschaulichere Lebendigkeit unterscheiden; aber wenigstens alle bedeutenderen Figuren und Scenen sind sichtbar im Schooße dieses inneren Schauens entstanden, sie haben den Dichter auf seinem Zimmer besucht, er hat ihnen ins Auge geblickt, vielleicht unbelauscht auf manchem einsamen Spaziergange laut mit ihnen geredet. So steht unter den komischen Figuren namentlich Wispel jeden Augenblick deutlich vor dem Leser; wer ihn nicht sieht, wird das unendlich Komische dieser Figur gar nicht herausmerken und genießen, wie denn überhaupt bei Mörike — eine sichere Probe des Dichters — der phantasielose Leser fast ganz leer ausgeht. Niemals aber beschreibt er, ein sicherer

poetiſcher Inſtinct verletzt niemals die große Lehre von Leſſing's Laokoon, er nimmt die äußere Geſtalt nur im Vorübergehen auf als das Accompagnement der Affecte und Handlungen, nur in der Bewegung zeigt er ſie, nur ein ſchneller Lichtſtrahl erleuchtet je am rechten Orte plötzlich das Sinnliche. Das Aeußere ſoll ja in der Poeſie noch vollkommener als in jeder andern Kunſt nur das Aeußere des Innern ſein, und hier erſt, wo wir ſehen, welche Stellung unſer Dichter demſelben anweiſt, und wie es ihm nur der durchſichtige Körper des Geiſtes iſt, ſehen wir ihn vollſtändig als Dichter ſich bewähren. Durchweg giebt ſich der Genius zu erkennen, der ſich mit freier Entäußerung in fremde Seelenzuſtände verſetzt, den verſchlungenen Irrwegen der ſchwierigſten geiſtigen Stimmungen unermüdlich nachgeht, bis er ſie ganz klar gemacht hat, ihre Dialektik mit großer Feinheit, oft nur zu fein ausſpinnend und zergliedernd, entwickelt. Dieſes Sichhinüberverſetzen in das Innere der Perſonen, der Geſchlechter, Stände und überhaupt jeder Lebenserſcheinung zeugt um ſo mehr von der Gabe der Intuition, da der Verfaſſer leider niemals Gelegenheit hatte, die große Welt zu ſehen. Nicht ohne Rührung ſieht man, wie er im Gefühle dieſes Mangels in Außendingen oft bei den beſchränkteren Formen vaterländiſcher Sitte ſich Raths erholt, und namentlich ſeinen Frauen, ſelbſt den höher geſtellten, manche unmittelbare Sorge für die Haushaltung aufbürdet, wofür ſie ſich in der Wirklichkeit vielleicht hübſch bedanken werden. (Nicht hieher gehört jedoch, was der Rec. in den Blät. für litt. Unterh., Jan. 1833, Nr. 20, tadelnd heraushob, daß die Gräfin Conſtanze einmal die Meubles mit dem Staubtuche abreibt, denn dies iſt als ein Ungewöhnliches pſychologiſch motivirt 1, 225). Aber

nur auf das ganz Aeußerliche geht dies; wo geistiger Boden ist, da weiß er in seiner poetischen Divination selbst die feinsten Blumen geselligen Takts, zugespitzter Wendungen, feiner Andeutungen u. s. w. in einen zierlichen Strauß zu binden, als bewegte er sich mit gewohntem Bürgerrechte in dem Kreise höherer Gesellschaft. Insbesondere bewährt sich aber, wo er den Geburts-Adel vereinigt mit dem innern darstellen darf, bei so geringer Erfahrung aus dem wirklichen Leben, der ächte Dichter.

Mörike's Liebe zur Malerei bestimmte ihn, seinen Helden zu einem Maler zu machen und dem Roman (oder Novelle, wir wollen hier nicht über diese Benennung rechten, ich nenne das Buch lieber Roman) den sehr unglücklichen, pretiösen Titel: Maler Nolten zu geben, der gewiß nicht geeignet war, dem Buche ein günstiges Vorurtheil zu erwecken, schon wegen des Klanges, und dann weil ein Künstler-Roman dahinter zu stecken schien, eine Gattung, die ganz abgelebt ist. Mörike läßt jedoch den Faden der künstlerischen Entwicklung seines Helden bald fallen, um bei der Geschichte seiner Liebe zu verweilen, denn es war nicht seine Absicht, einen Kunstroman zu schreiben. Freilich da sein Held auch als Mensch die Eigenthümlichkeiten, welche die Beschäftigung mit der Kunst dem Charakter und ganzen Wesen eines Individuums aufzuprägen pflegt, keineswegs hervorstechend zu bemerken giebt, so hat es überhaupt zu wenig innere Nothwendigkeit, daß er gerade ein Maler und nichts Anderes ist. Doch rechnen wir dies dem Verfasser nicht zu hoch auf. Nolten mußte doch etwas sein und man konnte doch keinen Referendarius aus ihm machen. Ohnedies hängen mehrere für die Fabel bedeutende Begebenheiten mit seiner künstlerischen Thätigkeit zusammen. Ueber seinen Ent-

wicklungsgang als Künstler erfahren wir nur so viel, daß er aus der romantischen Tendenz in das Gebiet classisch gereinigter naturgemäßer Schönheit aufzusteigen bedeutende Schritte gethan hat nicht um die phantastisch-romantischen Stoffe ganz aufzugeben wohl aber, um auch sie im Sinne veredelter, reiner Kunstform zu behandeln. Ein Gemälde solcher Art, ganz traumartig und in seiner Nebelhaftigkeit ein Beweis, daß unser Dichter freilich zu tief selbst in der Romantik steckt, ist es, das in der Entwicklung der Katastrophe einer Hauptperson des Romans eine wichtige Rolle spielt.

Wir sehen wirklich unsern Dichter mit einem Fuße noch in der Romantik, den andern auf die Stufe des classisch-modernen Ideals emporgehoben. Dieser Punkt ist es eben, den wir festhalten müssen, wenn wir nun auf den Gehalt dieser Dichtung eingehen. Die romantische Mystik bildet den Hintergrund, die naturgemäße klare Wirklichkeit den Vordergrund: was wir nach Hegel's Sprache in der Phänomenologie als ein unterirdisches oder göttliches und als ein menschliches oder ein Gesetz der Oberwelt unterscheiden können. Beide Gesetze kreuzen sich in ungleichem Kampfe; das erstere behält, nachdem das Gesetz der Oberwelt sich frei für sich entwickeln wollte, aber der dämonischen Grundlage, auf der es sich bewegt, sich nicht zu entreißen vermochte, den Sieg. Der Maler Theobald Nolten nämlich steht in dem fatalistischen Verhältnisse räthselhafter Wahlverwandtschaft zu einem seltsamen dämonischen Wesen, einer wunderschönen Zigeunerin, von der wir am Ende erfahren, daß sie wirklich seine Verwandte, das Kind einer abentheuerlichen Liebe seines Oheims ist. Diese Person, höchst geistvoll und tiefsinnig, himmelweit über der abgedroschenen Nachkommenschaft Walter Scottischer Zigeunerinnen

und wirklich im hohen Style der Kunst gehalten, taucht, nachdem Nolten sie im ersten Jünglingsalter mit dem Gefühle wunderbarer magnetischer Anziehung zum erstenmale erblickt hat, unvermuthet da und dort wieder auf, durchbricht und zerstört in der Ueberzeugung, aus dem Rechte einer ihm von Ewigkeit Angelobten zu handeln, mit einer Mischung von List und naiver Gutmüthigkeit alle späteren Versuche Nolten's, sich durch rein menschlich begründete Neigung in der gesunden, vernünftigen Wirklichkeit anzusiedeln, und am Schlusse sehen wir, nachdem der Schmerz sein Leben verzehrt hat, durch die Vision des blinden Gärtnerknaben Henni seine ideale Gestalt mit der seiner Wahlverwandten in widerstrebender Verschlingung entschweben. Obwohl nun dies Verhältniß weit entfernt von grobem Fatalismus, mit wiederholter Hindeutung auf einen vielleicht bloß illusorischen Grund so gehalten ist, daß namentlich in dem verborgenen Wahnsinn, der die Zigeunerin treibt, an Nolten das Fatum zu spielen, und seinem verwirrenden Einfluß auf die anfänglich gesunden Gemüther immer ein Schein von Möglichkeit psychologischer Auslegung zurückbleibt, so hat doch jener dunkle Grund, das dämonische Element, diese Nachtseite der Menschheit durch die entsetzlich fortschreitende Macht, die sie ausübt, die größere Realität, und es entsteht durch jene aufklärenden Winke nur ein Zwielicht, von dem man zu der Annahme einer irrationalen Nothwendigkeit immer zurückgetrieben wird, die letzte Folge aber ist ein unbefriedigender Schluß und ein Mangel an Einheit in der Grundidee.

Zunächst ist zu erörtern, ob jene dämonische Grundlage überhaupt poetisch und wahr sei. Daß es solche magnetische Attractionen gebe, wird man eben nicht läugnen wollen und es liegt

auch Goethe's Wahlverwandtſchaften die Annahme derſelben zu Grunde. Aber für's Erſte gewinnt hier die Wahlverwandtſchaft zwiſchen Eduard und Ottilie ihre Gewalt erſt durch längeres Zuſammenleben, die Neigung hat Zeit und Handhabe, ſich mit natürlichem Wachsthum im Lichte des Tages zu entwickeln, nur die Wurzel behält ſie im nächtlichen Grunde. Hier aber wirkt aus dem Verborgenen, ohne oder mit ganz geringer Nahrung durch wirkliche Annäherung der wahlverwandten Perſonen, verfolgend und zerſtörend die prädeſtinirte Nothwendigkeit, daher bleibt am Schluſſe ein dumpfer, unaufgelöſter Schmerz zurück. Für's Andere kann das Naturgeſetz in Goethe's Wahlverwandtſchaft nur dadurch bis zu ſolcher Gewalt anwachſen, daß Eduard ihm nicht die gehörige Willenskraft entgegenſetzt; bei Nolten aber ſtellt ſich das Verhältniß ganz anders. Er widerſtrebt aus innerer Abneigung dem Rapport, der in ſeine geſund menſchlichen Lebensverhältniſſe als ein Geſpenſt aus ſeiner Jugend hereinragt, und wird widerſtrebend von demſelben endlich zerſtört. Für's Dritte — und dies iſt die Hauptſache: — im Maler Nolten kommt, indem man Strecken weit jenen nächtlichen Hintergrund vergißt und auf dem Proſcenium zwei andere Liebesgeſchichten am Lichte der hellen Wirklichkeit ſich abſpinnen ſieht, eine ganz andere, rein menſchliche und ſehr moderne Frage zur Sprache, die Frage nach der Pflicht der Treue in dem Falle, wenn eine Verbindung einer ganz veränderten Lage des Gemüths nicht mehr adäquat iſt. Dieſe Frage ſollte ſich rein für ſich in dem Gebiete, dem ſie angehört, dem Gebiete der Vernunft und Freiheit, beantworten, nun aber wird dieſer reine Verlauf durch das gleichzeitige Fortbeſtehen und Fortwirken jener irrationalen Potenz

gestört, unterbrochen, aufgehoben. Wir bekommen dafür, daß Nolten die liebenswürdige ländliche Agnes verläßt, um später gar nicht zum Heile für sie und ihn selbst zu ihr zurückzukehren, zwei Gründe statt Eines. Der eine ist, daß die hochgebildete und anmuthige Gräfin Constanze seine Neigung zu Agnes verdrängt (daß Nolten Agnes zunächst deswegen verläßt, weil er sie für treulos hält, kommt hier nicht in Betracht, denn er muß sich selbst gestehen, daß dies seinem Gewissen eine willkommene Ausflucht ist). Hier saß die Hauptfrage über Recht und Unrecht. Die andere, störend dazwischen tretende, ist die Frage nach dem Verhältniß unserer Freiheit zu jener Nachtseite des menschlichen Wesens. Wir haben also einen Roman, der zur Hälfte ein Bildungs-Roman, die Geschichte der Erziehung eines Menschen durch das Leben, die Liebe namentlich, ein psychologischer Roman, zur Hälfte ein Schicksals-Roman, ein mystischer Roman ist, und beide Hälften gehen nicht in einander auf, so bewundernswürdig des Dichters künstliche Bemühungen sind, sie in einander zu verschmelzen, zugleich die verständige Wirklichkeit und zugleich das Wunder zu retten. Wir werden finden, daß auf der einen dieser beiden Seiten noch eine weitere Theilung des Interesses eintritt, die sich jetzt noch nicht auseinander setzen läßt.

Sobald man uns diesen schadhaften Fleck zugegeben hat, können wir im Uebrigen auch die Kunst der Composition unbefangen und eifrig loben. Mörike ist auch, wo er auf verfehlter Richtung gefunden wird, immer geistreich und klar. Es mag nach strenger Rechnung vielleicht auch sonst die eine oder die andere Figur oder Scene überflüssig sein; aber es ist der Ueberfluß des Reichthums, und Mörike könnte mit dem, was dieser Roman zu viel hat, ja

noch mit dem Abfall dieſes Abfalls der Armuth nicht weniger ſeiner poetiſchen Collegen auf die Beine helfen. Er hat in dieſes Buch ſeine ganze reiche poetiſche Jugend hineingeſchüttet; dieſes Zuviel werden wir dem jugendlichen Dichter gewiß gerner verzeihen, als ein Zuwenig.

Wir können unſere weiteren Bemerkungen nach den zwei Hälften anordnen, in welche nach obiger Entwicklung der Roman zerfällt, und zuerſt von den Partieen ſprechen, welche insgeſammt im Geiſte der Romantik empfangen ſind. Der Grundzug der Romantik, das Myſtiſche, macht ſich alſo vorzüglich in Eliſabeth (ſo heißt die Zigeunerin) und ihrer Wahlverwandtſchaft zu Theobald (Nolten) geltend, und man muß geſtehen, daß der Dichter alle Schönheit, welche der Romantik zu Gebot ſteht, alle unheimlichen Reize, alle ſüße Wolluſt unendlicher Gefühle mit concentrirter Innigkeit in dieſen Punkt verſammelt. Die erſte Erſcheinung der fremdartigen Jungfrau in dem Gemäuer einer Burgruine, der wunderſame Geſang der halb Wahnſinnigen, der „wild wie ein flatterndes Tuch ſich in die Lüfte ſchwingt“, dann Theobald's Gefühl beim Zuſammentreffen mit ihr, deren hohe und edle Geſtalt eine Miſchung von Ehrfurcht und unheimlicher Anziehung ausübt, — dies iſt mit Meiſterhand entworfen. „Seht nur“, ſagt Theobald zu ihr, „als ich Euch anſah, da war es, als verſänk ich tief in mich ſelbſt, als ſchwindelte ich, von Tiefe zu Tiefe ſtürzend, durch alle die Nächte hindurch, wo ich Euch in hundert Träumen geſehen habe, ſo, wie Ihr da vor mir ſtehet; ich flog im Wirbel herunter durch alle die Zeiträume meines Lebens und ſah mich als Knaben und ſah mich als Kind

neben Eurer Gestalt, so wie sie jetzt wieder vor mir aufgerichtet ist; ja ich kam bis an die Dunkelheit, wo meine Wiege stand, und sah Euch den Schleier halten, welcher mich bedeckte: da verging das Bewußtsein mir, ich habe vielleicht lange geschlafen, aber wie sich meine Augen aufgehoben von selber, schaut' ich in die Eurigen, als in einen unendlichen Brunnen, darin das Räthsel meines Lebens lag." Auch weiterhin ist durch die Reinheit künstlerischer Phantasie alles Crasse und Plumpe von diesem Verhältniß abgewiesen, und der Unwille gegen die Zerstörung alles Lebensglücks durch jene räthselhafte Person mildert sich sehr durch das Mitleid, das ihre abergläubige Liebe zu Theobald durch die einfache Festigkeit der Ueberzeugung von ihrem Rechte und die Schmerzen, die ihr aus seinen späteren Neigungen fließen, in Anspruch nimmt.

Ein zweites wesentliches Moment der Romantik ist, als Folge der Anwendung der Mystik auf den Naturverlauf, das Wunderbare. Dieser Lieblingsrichtung seiner Phantasie hat der Dichter mit Geschicklichkeit ein Bett anzuweisen gewußt, wo sie sich ergießen kann, ohne die festen Gesetze der Wirklichkeit, in denen der Roman trotz jener mystischen Grundlage sich bewegt, zu beeinträchtigen. Theobald, unterstützt von anderen Künstlern, giebt ein Schattenspiel zum Besten; während die Bilder erscheinen, wird ein erklärender poetischer Text in dramatischer Form verlesen. Hier sind wir denn ganz im Lande der Wunder, auf einer Insel, deren ursprüngliche Bewohner längst durch ein plötzliches Gericht der Götter dahingerafft sind; nur der letzte König der Insel wird durch den Zauber einer Fee, die ihn liebt, seit mehr als tausend Jahren in dieser Sterblichkeit zurückgehalten, vergebens sich sehnend, „den Tod, das faule Scheusal, das die Zeit verschläft,

herauf zur Erde an's Geschäft zu zerren", bis endlich der Zauber gelöst und er in den Kreis der Götter aufgenommen wird. Die Situation ist mit höchster Originalität ausgeführt, einige Monologe des unglücklichen Zurückgebliebenen dürfen dem Zartesten und Gewaltigsten, was je in der Poesie vorkam, an die Seite gestellt werden. Namentlich 1, 164., wo einzelne Lichtblitze dem ermatteten Gedächtnisse des Königs, der in nächtlicher Einsamkeit umwandelt, seine Vergangenheit erhellen, wird man den Dichter in leuchtenden Zügen erkennen. Nur wenige Verse sei uns vergönnt anzuführen:

Horch! auf der Erde feuchtem Bauch gelegen
Arbeitet schwer die Nacht der Dämmerung entgegen,
Indessen dort, in blauer Luft gezogen,
Die Fäden leicht, kaum hörbar fließen,
Und hin und wieder mit gestähltem Bogen
Die lust'gen Sterne goldne Pfeile schießen ....

Er erinnert sich des Namens seiner Gemahlin —:

Almissa! — Wie? Wer flüstert mir den Namen,
Den lang vergess'nen, zu? Hieß nicht mein Weib
Almissa? Warum kommt mir's jetzt in Sinn?
Die heil'ge Nacht gebückt auf ihre Harfe
Stieß träumend mit dem Finger an die Saiten,
Da gab es diesen Ton.

Es ist die Zeit nicht mehr, wo man den Dichter in einzelnen Bildern suchte, aber ein wahrer Dichter wird sich auch in solchen offenbaren, und ich kann mich nicht enthalten, zu den angeführten Blicken der edelsten Phantasie noch so anmuthige Gleichnisse anzuführen, wie:

Laß uns in sanfter Wechselrede ruh'n
Zwei Bächen gleich, die aneinander gleiten.

oder wie der schöne Ausdruck in einem Landschaftsgemälde: „es schienen Nebelgeister in jenen feuchtwarmen Gründen irgend ein goldnes Geheimniß zu hüten.“ Solche einzelne Diamanten hat Mörike wie ein reicher Mann ungezählt unterwegs ausgeschüttelt. — Neben dem König ist die dämonische Kokette, die ihn durch ihren Zauber auf die Erde bannt, ein trefflich gehaltener Charakter. Ueberhaupt seine Intuition des weiblichen Wesens, die er auch weiterhin an den Tag legt, und die um so mehr eine solche zu nennen ist, da ihr ganz wenig Erfahrung zu Hilfe kam, scheint Mörike vorzüglich zu einem Dichter des weiblichen Ideals zu bestimmen; die Energie großer politischer Leidenschaften, das männliche Pathos, dürfte weniger in dem seiner Natur vorgezeichneten Kreise liegen, und es zeigt sich hierin eine Verwandtschaft mit dem Goethischen Genius, für die wir in anderem Zusammenhange noch weitere Belege anzuführen haben.

Ein drittes Moment der Romantik ist ihre Vorliebe, den Schauplatz der Poesie in das Element naivvolksthümlichen Bewußtseins zu verlegen. Unser Roman enthält eine treffliche, im Geiste der Volkssage erfundene, zuletzt in die Legende übergehende Partie, die Erzählung von dem lustigen Räuber Jung Volker. Wir fragen jeden unbefangenen Leser, ob ein Anderer als ein geborner Dichter so voll und rein in dieses Element eingehen und es doch unbeschadet seiner Natur in die künstlerisch veredelte Darstellung zu erheben vermochte. Jung Volker wird durch ein wunderbares Zeichen bekehrt und weiht der heil. Jungfrau eine Tafel, deren Inschrift also beginnt „... und wer da solches lieset mög nur erfahren und inne werden was wunderbaren maßen Gott der Herr ein menschlich gemüete mit gar geringem dinge rühren mag.

Denn als ich hier ohne allen fug und recht im wald die weiße hirſchkuh gejaget auch ſelbige ſehr wohl troffen mit meiner gueten Büchs da hat der Herr es alſo gefüget daß mir ein ſonderlich verbarmen kam mit ſo fein ſanftem thierlin, ein rechte angſt für einer großen ſünden. da dacht ich: itzund trauret ringsumbher der ganz wald mich an und iſt als wie ein ring daraus ein dieb die perl hat brochen ein ſeiden bette ſo noch warm vom ſüeßen leib der erſt geſtolenen braut. verhauchend ſank es ein als wie ein flocken ſchnee am boden hinſchmilzt und lag als wie ein mägdlin ſo vom liechten mond gefallen. ..... nunmehr mein herze ſo erweichet geweſen nahm Gott der ſtunden wahr und dacht wohl er muß das Eiſen ſchmieden weil es glühend und zeigete mir im geiſt all mein frech unchriſtlich treiben und loſe hantirung dieſer ganzen ſechs Jahr und redete zu mir die muetter Jeſu in gar holdſeliger weiß und das ich nit nachſagen kann noch will. verſtändige bitten als wie ein muetterlin in ſchmerzen mahnet ihr verloren kind .. " Iſt Mörike ein Dichter oder nicht? — Unter den männlichen Perſonen, welche im Roman ſelbſt auftreten, iſt nur noch der blinde Gärtnerknabe Henni als eine naive Geſtalt zu erwähnen, denn der Förſter, der im Allgemeinen auch naiv zu nennen iſt, iſt zu untergeordnet und Raymund's, dieſes trefflich gezeichneten Brauſekopfs Naivetät ruht nur auf ſeinem Temperament und ſeinem Kunſt-Naturalismus, während er übrigens ganz der gebildeten Sphäre angehört. Henni, der ſtille, fromme blinde Jüngling, iſt eine höchſt beruhigende Erſcheinung in der Noth und Angſt der letzten Kataſtrophe, und ſeine Freundſchaft mit der wahnſinnigen Agnes, die Neigung dieſer zu ihm wird Niemand ungerührt laſſen.

Den Uebergang nun aus dieſer Sphäre der Naivetät in die des gebildeten Bewußtſeins und ſo aus der Romantik überhaupt in die Poeſie des Naturgemäßen bildet der trefflich gehaltene Charakter Agneſens, der Braut des Malers, die durch das unſelige Dazwiſchentreten jener Zigeunerin aus dem Frieden der reinſten Einfalt und holden Selbſtgenugſamkeit herausgeriſſen, in den peinlichen Zweifel, ob ſie, das einfache Landmädchen, dem Verlobten genüge, hineingeſtoßen, auf einige Zeit das Gleichgewicht des Verſtandes verliert, in dieſem Zuſtande ohne ihre Schuld dem Bräutigam Anlaß zu Mißtrauen und vorübergehender Auflöſung des Verhältniſſes giebt, dann geheilt in die Arme des Verſöhnten zurückkehrt, endlich aber durch unzeitige Eröffnung eines Geheimniſſes und nochmaliges Zuſammentreffen mit der geheimnißvollen Fremden ganz in Wahnſinn geſtürzt wird und tragiſch zu Grunde geht. Wie lieblich hat der Dichter das heimliche Behagen, die trauliche Beſchränkung, die dieſes Weſen umgiebt, ſchon 1, S. 49 und 50 vergegenwärtigt, wo wir durchs Fenſter in das mondbeglänzte Gemach der ſchlafenden Unſchuld einen Blick werfen dürfen! Man denkt an Gretchens Stübchen im Fauſt. Welcher Frieden, welche idylliſche Anmuth liegt wie ein klarer Sommertag über dem Bilde des Wiederſehens, wo der ausgeſöhnte Maler zu ſeiner Braut zurückkehrt und ſie erſt ſitzend auf der Kirchhofmauer und einen Kranz bindend belauſcht, indem ein Schmetterling neben ihr auf einer Staude die glänzenden Flügel wählig auf- und zuzieht und der Storch zutraulich an ihr vorüberſchreitet! (2, 398 ff.). Später, da das unſelige Geſpenſt jener früheren krankhaften Kriſis aus der Tiefe ihres Innern wieder hervorbricht und die ſchöne Seele dem Wahnſinn

überliefert, hat ſich der Dichter, ſo ſchauderhaft der Gegenſtand iſt, doch im ſchönſten Geleiſe poetiſchen Ebenmaßes gehalten, nirgends gegen die keuſche Geſtalt der ideellen Schönheit geſündigt, und wie Ophelia, ſo macht Agnes „Schwermuth und Trauer, Leid, die Hölle ſelbſt zur Anmuth und zur Süßigkeit“. Wie ſchmerzlich ſüß iſt das Bild, das uns der Verfaſſer mit folgenden Worten giebt: „Sie verfiel einige Secunden in Nachdenken und klatſchte dann fröhlich in die Hände: O Henni! ſüßer Junge! in ſechs Wochen kommt mein Bräutigam und nimmt mich mit und wir haben gleich Hochzeit! Sie ſtand auf und fing an auf dem freien Platz vor Henni auf's Niedlichſte zu tanzen, indem ſie ihr Kleid hüben und drüben mit ſpitzen Fingern faßte und ſich mit Geſang begleitete. Könnteſt du nur ſehen, rief ſie ihm zu, wie hübſch ich's mache! Fürwahr ſolche Füßchen ſieht man nicht leicht. Vögel von allen Arten und Farben kommen in die äußerſten Baumzweige vor und ſchau'n mir gar naſeweiß zu“ (2, 594). Zugleich muß man in dieſer Entwicklung die Wahrheit bewundern, womit die Verrückung des Bewußtſeins dargeſtellt iſt, dem die Perſonen, mit denen es im Wahnſinne ſich beſchäftigt, unklar ineinander zerfließen, der Unſinn im Sinn, der Sinn im Unſinn. Ein Dichter hat mehr zu thun, als den Wahnſinn darzuſtellen: es iſt aber keine der kleinſten Proben für ſeine Kunſt, den geſunden Geiſt zu enthüllen, wenn er es vermag, den kranken ſo zu malen, daß man durch ſeine erregten und aufgewühlten Wellen immer noch auf den geſunden Grund hinunterſieht. Dichter von Talent, die ſich aber nicht zur reinen Schönheit erheben, lieben es, einen Schein von Kraft durch unmotivirtes Entdecken des Wahnſinns zu erſchleichen: hier aber iſt nichts Unmotivirtes.

man sieht von Anfang an: es muß mit dem unglücklichen Mädchen dies Ende nehmen, ja sie erhebt sich, wo sich die tragischen Fäden sammeln, um das Netz des Unheils über sie zu werfen, zur Hauptperson des Romans und rettet hiedurch, so weit es nach dem schon aufgedeckten kranken Fleck möglich ist, die Einheit des Ganzen. Wir werden in Kurzem darauf zurückkommen.

Ganz in der Sphäre der Bildung steht die Gräfin Constanze. Den Maler ergreift in der Periode, wo er sein Verhältniß mit Agnes abgebrochen hat, eine tiefe Leidenschaft zu dieser schönen jungen Wittwe, in welcher der feinste Duft der Weltbildung und höheren Sitte mit jener Anmuth, welche keine Kunst zu geben, aber wahre Kunst wohl zu erhöhen vermag, sich auf's Reizendste vereinigt, und deren reine Nähe jedes Rohe und Gemeine aus ihrem Kreise verbannt; sie erwiedert diese Leidenschaft, und der Moment des stummen Geständnisses, diese so millionenmal dagewesene Situation, ist mit überraschender Tiefe und Neuheit gedichtet. Durch eine furchtbare Täuschung jedoch verkehrt sich ihre Liebe plötzlich in Haß, in Rache, und diese bereuend kauft sie den Geliebten, den ihre Rache in's Gefängniß geliefert hat, mit dem Opfer ihrer Tugend los. Auch ihr begegnet die dämonische Zigeunerin, sie erkennt in dieser den Vorboten des Todes, erhält endlich Licht über den Irrthum, der ihre Liebe in Haß verkehrt hatte, und verzehrt sich nun in qualvoller Selbstverachtung; doch auch sie bleibt selbst im tiefen Falle eine poetische Erscheinung; dieser Fall ist vollkommen motivirt, nichts Gemeines, nichts Unnatürliches drängt sich auf. — Unter den andern weiblichen Personen machen wir nur auf Margot noch insbesondere aufmerksam, deren klar verständiges und doch gemüthreiches

Weſen am Schluſſe, unmittelbar ehe und während das tragiſche Schickſal hereinbricht, ſo wie die Gegenwart ihres Vaters, des Präſidenten, die mildernde Wirkung der Perſon des Blinden von dieſer Seite wohlthätig verſtärkt. Das Beruhigende der Gegenwart eines überlegenen, welterfahrenen, charakterfeſten, wohlwollenden Vornehmen inmitten einer peinlichen Verſtörung, das Gefühl der Sicherheit, das ſchon beim Eintritt in den Kreis dieſer feinen, beſchwichtigenden Formen, wo ſie nicht bloße Formen ſind, in den Geängſtigten überfließt, iſt mit überzeugender Anſchaulichkeit vergegenwärtigt.

Unter den männlichen Individuen des gebildeten Kreiſes zeigt, wie billig, Theobald am wenigſten prägnante Individualität. Der Romanheld iſt als ſolcher mehr der paſſive Mittelpunkt, in welchem die allgemeinen Lebensmächte, die der epiſche Dichter in ihrem breiten Nexus entfaltet, ihre Wirkungen ſammeln, als daß er durch Beſtimmtheit des Charakters einer oder der andern dieſer Mächte als ihr Repräſentant zufiele. Sein Leben iſt ein Entwicklungsweg; wer ſich erſt entwickelt, iſt ebendarum noch nicht feſt. Er gleicht hierin dem Wilh. Meiſter, dem man ohne Einſicht in die poetiſche Gattung ſeine wechſelnden Illuſionen und ſeine Unſelbſtändigkeit zum Vorwurf gemacht hat. Aber weit ärmer ſind Theobald's Bildungswege und — womit wir denn auf den Hauptpunkt zurückkommen — ſein Bildungsgang wird in der Mitte geſtört, unterbrochen. Das fataliſtiſche Element als letzte Urſache dieſer Störung und als nothwendig einen tragiſchen Ausgang bedingend haben wir ſchon hervorgehoben. Sehen wir nun von dieſem dämoniſch unterhöhlten Boden, auf dem die Perſonen wandeln, einen Augenblick ab, ſo ſcheint die Erzählung

mehr und mehr auf die Lösung der intereſſanten Frage hinzuarbeiten: konnte eine zwar tiefe, aber nicht nach außen entfaltete Natur, wie die einfache Agnes, dem Maler wirklich genügen? War es daher nicht ein Fortſchritt, wenn er, durch einen ſcheinbar vollkommen begründeten Irrthum gegen den Vorwurf der Untreue zunächſt geſchützt, in die höheren Kreiſe Conſtanzens übertrat, da ſich ihm durch dieſe Situation eine Fülle neuer Bildungsquellen öffnete? Und wenn ihm der Schmerz der plötzlichen Trennung von dieſer neuen Lebensquelle, von Conſtanzen ſelbſt wieder heilſam werden und ihn zu jener im edleren Sinne intereſſeloſen Stimmung erheben konnte, die dem Künſtler Noth thut, war es dann gut, hierauf zu Agnes zurückzukehren? War dies ein Glück für ihn, für Agnes ſelbſt? Lauter Fragen, die ſich vor Allem deswegen nicht rein beantworten, weil jene fataliſtiſche dazwiſchentritt. Aber nicht von dieſer wollen wir jetzt reden, ſondern auch innerhalb der Grenzen geſunden und naturgemäßen Verlaufs der Dinge wird unſere Aufmerkſamkeit auf einen andern an ſich freilich höchſt intereſſanten Punkt abgelenkt. Der Schauſpieler Larkens, die bedeutendſte männliche Figur des Romans, Noltens Vertrauter, erlaubt ſich nämlich eine wohlgemeinte, aber höchſt gewagte Täuſchung, um das abgebrochene Verhältniß zwiſchen Agnes und Theobald im Beſtand zu erhalten und dieſen ſeiner Braut zurückzugeben. Agnes hat in der Zeit der erſten Verſtörung ihres Gemüths durch einzelne Aeußerungen leidenſchaftlicher Neigung gegen einen unbedeutenden Vetter ihrem Verlobten allen Grund gegeben, ſeine Verbindung als aufgehoben zu betrachten, ſo lange nämlich derſelbe die Quelle und Natur dieſer Verſtörung nicht kannte. Larkens, hierüber zur völligen

Rechtfertigung Agneſens belehrt, aber ohne Hoffnung, Theobald ſelbſt, den er in einer neuen Leidenſchaft befangen ſieht, hievon zu überzeugen, weiß es einzurichten, daß Agneſens Briefe an ihn gelangen und beantwortet ſie mit Nachahmung der Handſchrift und innigem Eingehen in die ganze Gefühls- und Ausdrucksweiſe Theobald's, ſo daß das Mädchen von Theobald's Bruch mit ihr nicht die mindeſte Kunde erhält. Hierauf weiß er Theobald von Conſtanzen zu trennen durch ein Mittel, deſſen ganze Grauſamkeit er nicht berechnen kann, weil ihm der Maler nicht geſtanden hat, daß ihm Conſtanze bereits unzweifelhafte Beweiſe ihrer Liebe gegeben hat. Er ſpielt Conſtanzen die jüngſten Briefe Agneſens an Theobald, welche ganz in dieſelbe Zeit mit Theobald's feurigen Bewerbungen um Conſtanzens Liebe fallen, in die Hände, die weibliche Neugierde kann nicht widerſtehen, ſie lieſt, glaubt ſich ſchändlich betrogen, und in einer Anwandlung von Rachſucht führt ſie herbei, was wir ſchon angaben, daß Theobald und Larkens in's Gefängniß geführt werden. Dann ihre Reue, das Opfer ihrer Tugend, Theobald's und ſeines Freundes Befreiung. Nachdem nun Theobald bereits der ſcheinbar glücklichſten Wiedervereinigung mit Agnes zugeeilt iſt, entdeckt er ihr in einem unglücklichen Momente alles Geſchehene, die Täuſchung durch Larkens, ſeine Liebe zu Conſtanzen. In dem Gemüthe des ahnungsvollen Mädchens hatte inzwiſchen die einmal hineingeworfene Beſorgniß, dem Geliebten nicht zu genügen, im Stillen fortgewühlt; ihr Aberglaube an die Worte jener Zigeunerin, welche in ihrer Räthſelſprache angedeutet, daß Theobald vom Schickſal zu einem andern Bunde aufgeſpart ſei, hat ſie mit einer dunkeln Angſt erfüllt, das unabweisbare Vorgefühl eines ſchrecklichen Unglücks lag ſchwül

auf ihr: jetzt plötzlich glaubt ſie alle ihre Ahnungen, ihre Beſorgniſſe ſchauderhaft beſtätigt, bricht in Verzweiflung aus, und es braucht nur eine nochmalige nächtliche Ueberraſchung durch Eliſabeth, um dieſe zum Wahnſinn zu ſteigern. Indem es demnach nicht der Gang der Sache, ſondern Einmiſchung und Liſt eines Dritten iſt, was Theobald und Agnes wieder zuſammenführt und zuletzt ſo unglücklich macht, ſo beantwortet ſich auch die Frage, ob eine ſolche Wiedervereinigung an ſich heilſam war oder nicht, ob daher ein völliges Abbrechen der Verbindung mit Agnes unſittlich oder nicht geweſen wäre, — auch dieſe Frage beantwortet ſich nicht rein, ſondern es ſchiebt ſich eine neue, ganz heterogene herein, die nämlich, ob ein ſolches heimliches Leiten und Bevormunden, wie Larkens es wagte, nicht auch bei den beſten Abſichten verwerflich ſei und zum Unheil ausſchlagen müſſe? So irrt das Intereſſe unſtet zwiſchen drei Fragen hinüber und herüber. Nur inſofern wird die Einheit gerettet, als alle dieſe verſchiedenen Werkzeuge des Unheils auf Agnes losarbeiten, dieſe aber, indem ſie von ſo vielen Meſſern zerſchnitten wird, doch den Adel der Anmuth und Weiblichkeit bewahrt und durch dieſen edeln Inſtinct der Seele, ein unendlich rührendes Bild, dem Leſer den Frieden giebt.

Dagegen gewinnen wir nun durch jene Wendung ein treffliches Charakterbild weiter in dem Schauſpieler Larkens, einem Geiſt, in welchem Zerriſſenheit, Selbſthaß in Folge einer Periode wilder Ausſchweifungen, Hypochondrie, Bizarrerie im Widerſpruche mit geſundem Herzen, klarer Einſicht, Innigkeit des Gemüths ſich zu der komiſchen Harmonie genialen Humors befreien, einen Mann, „deſſen heitere Geiſtesflamme ſich vom beſten Oel des innerlichen Menſchen ſchmerzlich nährt.“ Hier tritt Mörike

würdig an J. Paul's Seite, und wenn er die Tiefe Horion's, Schoppe-Leibgeber's nicht erreicht, ſo vermeidet er dafür auch die zu ſichtbar eingemiſchte Philoſophie und bleibt auch hier ſtets objectiv, plaſtiſch. Die Kataſtrophe, wo dieſer edle Geiſt aus dem Kreiſe der Freunde ſcheidet, um in der Ferne in unbekanntem Dunkel lebend ſich von ſeiner Vergangenheit zu trennen, der Adel, den er in gemeinen Umgebungen bewahrt, dieſer Diamantſchein in der Finſterniß, endlich ſein Selbſtmord ſind Meiſterſtücke der Poeſie, und auch hier iſt nirgends das Maß des Würdigen und Schönen vergeſſen. Ihm verwandt iſt der wunderliche Hofrath, aus welchem erſt am Schluſſe der todtgeglaubte Oheim Nolten's, der Vater Eliſabeth's, hervorſpringt.

Dieſen Geſtalten, die das Komiſche mit dem Bewußtſein eines gebildeten Geiſtes mehr oder minder activ ausüben, ſtellt ſich als objectiv komiſche, außer dem nur kurz ſkizzirten Vater Nolten's, der ſeine Familie mit einem Vogelrohre beherrſcht, namentlich der ſchon erwähnte Barbier Wiſpel zur Seite. Dieſer Menſch mit ſeinen unerträglichen Manieren, den unendlichen Geſichtsſchnörkeln, dem beſtändigen Blinzen (weil er, wie er zu ſagen pflegt, an der Wimper kränkelt), den ſtets geſpitzten Lippen, ärmlich aufgeputzelt, höchſt unreinlich und eckelhaft, die Haare mit gemeinem Fett friſirt, mit dem ewigen Hüpfen, Kichern, Tänzeln, durchaus affectirt, eitel, lügneriſch, betrügeriſch, doch bei ſeinen Schelmenſtreichen am Ende mehr auf die Satisfaction, die für ſeine Eitelkeit abfällt, als auf bloßen Gewinn bedacht, dieſer Menſch, mit dem man nicht reden kann, weil er nur ſich ſelbſt reden hört, und der nur durch ſo ganz draſtiſche Mittel, wie die reichlichen Ohrfeigen, die er auf ſeinem Schickſalslaufe durch

dieſen Roman ärndtet, vorübergehend zur Vernunft zu bringen iſt: dieſes Subject iſt aus dem Kerne der Komik geſchnitten. Namentlich iſt die Scene, wo er in der Maske ſeines dermaligen Herrn, eines italieniſchen Künſtlers, ſich im Garten und in der Geſellſchaft des Grafen Zarlin einfindet und, von Nolten entlarvt, mitten in aller Noth ſich doch ſeiner vortrefflichen Mimik rühmt, ganz gelungen. „Es war vielleicht“, geſteht er, „ein Kitzel, das heiße Blut des Südens an mir ſelbſt zu bewundern, und ſo — und dann — aber gewiß werden Sie mir zugeben, Monſieur, ich habe den höhern Ton der Chicane und den eigentlichen vornehmen Takt, womit das point d'honnèur behandelt werden muß, mir ſo ziemlich angeeignet. Wie? ich bitte, ſagen Sie, was denken Sie?“ — Weniger Urſache, daß Andere witzig werden, als ſelbſt witzig, iſt der Büchſenmeiſter Lörmer mit dem Stelzfuße, der zuletzt in der Umgebung von Larkens auftritt. Dieſe Figur rechne ich ebenfalls unter die vollwichtigen Beweiſe von Mörike's Dichterberuf; die Miſchung des Komiſchen, was aus der witzigen Laune dieſes heruntergekommenen Handwerkers entſteht, und des Wohlthuenden, was in einem Reſte von Gemüth und Liebe liegt, mit dem unheimlichen Eindruck ſeiner Rohheit und Liederlichkeit, erzeugt einen höchſt individuellen und eigenthümlichen Eindruck. Namentlich iſt die rohe Aeußerung ſeiner Liebe zu Larkens, indem er betrunken die Thür durchbrechen und zu ſeinem Leichnam eindringen will, endlich aber mit Geräuſch zu Boden ſtürzt, durch ihren Contraſt mit der Stille des edlen Todten ganz etwas Meiſterhaftes.

Weiter wollen wir den Kreis der Figuren nicht verfolgen. Für den Plan der Begebenheit ſind namentlich die komiſchen

Figuren mit großer Kunſt verwendet. Mußten wir nun im Anfang zugeben, daß Plan und Oekonomie des Ganzen nicht die ſtrenge innere Einheit und Sparſamkeit des wahren Kunſtwerks aufweiſen, ſo bewährt ſich doch der Dichter darin, daß jedes der zu vollkommener Harmonie hier nicht vereinbarten Momente für ſich den ſchönſten Stoff zu einem kleineren poetiſchen Ganzen darbietet, und wir kehren ſchließlich zu dem ſchon ausgeſprochenen Lobe der großen Kraft der Anſchauung und Individualiſirung zurück, welche ſich auf allen Punkten kund giebt. Der wahre Dichter weiß immer einzelne, an ſich unbedeutende Züge, die ihm in der Wirklichkeit zerſtreut aufſtoßen, durch die Attraction ſeines eigenthümlich organiſirten Gedächtniſſes in ſein poetiſches Bild hereinzuziehen. Ein ſolcher trefflich benutzter kleiner Zug iſt es z. B., wenn Goethe von Ottilien erzählt, daß ſie die Gewohnheit gehabt, ſelbſt Männern, denen ein Gegenſtand zu Boden fiel, ſolchen aufzuheben, und in Folge von Charlottens Hinweiſung auf das Ungehörige der Angewöhnung eine neue Lichtſeite ihres ſchönen Gemüths ſich dem Leſer eröffnet. Von Mörike führe ich ſtatt hundert anderer nur Ein Beiſpiel an. Mancher erinnert ſich wohl des frappanten Eindrucks, wenn man je zuweilen des Morgens den Docht in einer Straßenlaterne von der letzten Nacht her noch brennen ſieht. Wie paſſend weiß Mörike dieſe Kleinigkeit zu benutzen, um Nolten's Stimmung am Morgen nach dem Abend, wo er ſeinen Freund Larkens in ſeiner elenden Umgebung unvermuthet aufgefunden, höchſt anſchaulich zu machen! (2, 500). Dies bleiben jedoch nur kleinere Einzelheiten; ungleich mehr giebt ſich der Dichter, wenn vom Einzelnen die Rede ſein ſoll, durch Hinſtellung größerer Bilder von ideeller

Schönheit vor die Phantasie zu erkennen, wo plötzlich ein Gemälde vor uns steht, von dem wir nichts sagen können, als: so schaut nur ein reiner und hoher Genius. Ich mache in dieser Rücksicht namentlich auf zwei Scenen aufmerksam. Die eine, wo Agnes, bereits wahnsinnig, barfuß herbeigeschlichen kommt, sich dem verzweifelnden Maler gegenüber an einen Thürpfeiler lehnt, eine Flechte ihres Haars hängt vorn herab, davon sie das äußerste Ende gedankenvoll lauschend an's Kinn hält. „Ein ganzer Himmel von Erbarmung scheint mit stummer Klaggeberde ihren schleichenden Gang zu begleiten, die Falten selber ihres Kleides mitleidend die liebe Gestalt zu umfließen" u. s. w. (2, 590).

Die andere Scene schildert uns Agnes, neben Henni an der Orgel, worauf sie dieser bei ihrem Gesange accompagnirt hatte, eingeschlafen. „Nun aber hatte man ein wahres Friedensbild vor Augen. Der blinde Knabe nämlich saß, gedankenvoll in sich gebückt, vor der offenen Tastatur, Agnes, leicht eingeschlafen, auf dem Boden neben ihm, den Kopf an sein Knie gelehnt, ein Notenblatt auf ihrem Schooße. Die Abendsonne brach durch die bestäubten Fensterscheiben und übergoß die ruhende Gruppe mit goldenem Licht. Das große Crucifix an der Wand sah mitleidsvoll auf sie herab. Nachdem die Freunde eine Zeitlang in stiller Betrachtung gestanden, traten sie schweigend zurück und lehnten die Thür sacht' an" (2, 620).

Ein Dichter mit solcher Gabe der Anschauung wird wohl auch die poetischen Rechte des sinnlichen Moments im Verhältniß der Geschlechter nicht verkennen? Von Prüderie und Rigorismus kein Zug, aber auch kein Zug jener unangenehmen Absichtlichkeit, womit man neuerdings aus der Theorie heraus der Poesie in

dieſem Punkte aufhelfen zu müſſen glaubte und wodurch man das an ſich Reine erſt verunreinigte. Es iſt intereſſant, unſern Dichter lange, ehe man von einem jungen Deutſchland wußte, ein ganz ähnliches Thema, wie Gutzkow in einer verſchrieenen Scene ſeiner Wally, aufnehmen zu ſehen, und nun beide zu vergleichen. Hier wird man ſehen, daß nicht der Stoff einer ſolchen Situation, ſondern der Geiſt der Behandlung den Charakter des Sittlichen oder Unſittlichen entſcheidet. S. 2, 369 ff.

Wenn das ganze Buch eine ſeltſame Vereinigung phantaſtiſch-romantiſcher Stoffe mit plaſtiſcher Klarheit und Goethiſcher Idealität darſtellt, ſo verdient endlich der Styl wegen ſeiner Claſſicität eine ungetheilte Bewunderung. Ein Jugendproduct, hervorgeſprudelt aus einem Reichthum, deſſen gewaltiger Drang noch kein feſtes Bett und keine Ufer kennt, — und dieſes Product in der Sprache rein von allem Rohen und Wilden, was ſonſt die Naturpoeſie immer mit ſich zu führen pflegt, durchaus objectiv, niemals pathetiſch, außer wo die in der Erzählung betheiligten Perſonen ihr Pathos auszuſprechen haben, aber dann auch hochhin in der Beredtſamkeit gewaltiger Leidenſchaft brauſend (z. B. 2, 576), durch Wohlklang, Reinheit, Milde, die Durchſichtigkeit, worin alles Stoffartige getilgt iſt, nur der Goethiſchen vergleichbar! Es iſt zwar nicht dieſelbe Intenſität in der höchſten Einfachheit, nicht derſelbe Grad von Plaſtik, die durch die geringſten Sprachmittel ein Unendliches in den Reif weniger anſpruchsloſen Worte faßt, Mörike braucht mehr Worte, hält mit Bildern weniger Haus, vergißt aber wie Goethe niemals, daß der Dichter nicht ſtoffartig ſelbſt in Leidenſchaft ſprechen, ſondern ganz die Sache ſprechen laſſen ſoll.

Gedichte von Eduard Mörike.

Stuttgart und Tübingen 1838. Verlag der Cotta'schen Buchhandlung.

(Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik. Jahrg. 1839. Nr. 14 ff.)

Es sei uns erlaubt, unseren Standpunkt in der subjektiven Werkstätte der Poesie, dem dichterischen Bewußtsein, zu nehmen, natürlich in dem umfassenderen Sinne, wonach das subjektive Bewußtsein des Einzelnen durch sein Zeitalter und seine Nationalität bedingt ist.

Daß die dichterische Produktion, im Gegensatze gegen jede andere, ihrer Natur nach unmittelbar auf Entdeckung des Wahren, Förderung des Guten und Zweckmäßigen gehende, Thätigkeit des Geistes, immer im Elemente der Naivetät wurzeln müsse, ist eine anerkannte Wahrheit; daß die Naivetät im Allgemeinen ein Zustand relativer Bewußtlosigkeit sei, worein das zarte Seelchen Phantasie vor der alten Schwiegermutter Weisheit sich einhüllt, weiß man ebenfalls. Schwierig wird die Untersuchung erst, wenn die Grenze bestimmt werden soll, innerhalb welcher das Bewußtsein von sich, seinem Gegenstand und seiner Thätigkeit, das natürlich, wo überhaupt Geist ist, niemals fehlt, also auch dem Dichter nicht abgehen kann, auch bei ihm in verschiedenen Graden auf- und niedersteigen könne, ohne in diejenige Bewußtheit über-

zugehen, welche die Naivetät zerstört und die Poesie in Prosa auflöst. Die Dichter des Mittelalters sind im Gegensatz gegen die modernen als naiv zu bezeichnen, aber auch ihre Poesie scheidet sich in eine bewußte und unbewußte, eine Naturpoesie und eine Kunstpoesie, eine volksthümliche und eine höfischritterliche. Umgekehrt innerhalb der modernen Poesie, die im Gegensatz gegen die mittelalterliche als eine bewußte zu bezeichnen ist, kehrt der Gegensatz des Naiven und Bewußten wieder nicht bloß zwischen verschiedenen Ständen (das Volkslied und die Naturpoesie einzelner Autodidakten kann als Nachklang des Mittelalters angesehen werden), zwischen verschiedenen Individuen innerhalb der gebildeten Stände, sondern auch zwischen den verschiedenen Entwicklungs-Epochen einzelner Individuen. Goethes Jugendpoesie war ein Naturquell, der gewaltsam mit urkräftiger Frische hervorsprudelte, dagegen die Producte seines reifen Mannesalters: mit wie viel Bewußtsein über das eigene Thun, mit welcher Helle der Besonnenheit sind sie künstlerisch gebildet, und welche krystallische Durchsichtigkeit haben sie dadurch gewonnen! Es fällt mit diesem Unterschiede der Lebensalter ein Unterschied der Gattung häufig zusammen: die naiv jugendliche Periode ist eine lyrische, der besonnene Mann erhebt sich in die objektiven Gebiete der epischen und dramatischen Poesie, hört aber darum nicht auf, Lyriker zu sein, und indem die lyrischen Gebilde der reiferen Mannes-Periode an diesem Lichte geläuterten Selbstbewußtseins, vielseitiger Reflexion und mannigfach verschlungenen Bildungs-Momente Theil nehmen, so kehrt aufs Neue auch innerhalb der Lyrik des einzelnen Dichters jener Gegensatz zurück. An unseren großen Dichtern, Goethe und Schiller, ist das Größte dies, daß sie haarscharf auf

der Linie, welche die innerhalb der Poesie mögliche und die prosaische Bewußtheit scheidet, mit sicherem Schritte hinwandeln. Aber nur in der Fülle der Mannskraft; wie die Locken ergrauen, geht auch Goethes Poesie unaufhaltsam in die Prosa, die didaktische Breite, die behagliche Contemplation über, während bei Schiller freilich auch auf der Sonnenhöhe seiner Poesie Nebelflecken der prosaischen Reflexion sich zeigen, und mitten im siegreichen Kampfe gegen diese ihm wohl bekannten Mängel der Tod ihn abrief.

Die romantische Schule war ein neuer Versuch, den Boden der Poesie dem Elemente der Naivetät zurückzugeben. Da das Studium der Alten und der kritische Geist des Protestantismus vorzüglich es waren, welche die neue Poesie in jene Klarheit des Bewußtseins, aber auch nahe an die Schwelle der prosaischen Besonnenheit geführt hatten, so wurde nun das Mittelalter heraufbeschworen, das Volkslied, das Volksbuch zum Loosungswort gemacht. Wenn so das subjektive Verhalten des Dichters zu seinem Stoffe ganz zur Naivetät jener alten guten Zeit zurückkehren sollte, so wurde an die objektiven Gebilde der Phantasie eine entsprechende Forderung gestellt: die Welt, welche der Dichter darstellt, sollte, wie die Anschauungsweise des Mittelalters es meinte, nicht die Wirklichkeit mit ihrem verständigen Nexus darstellen, die Charaktere sollten nicht von einfach menschlichen Motiven zu einem klaren und konsequenten Handeln bestimmt erscheinen; die Natur sollte als Schauplatz von Wundern kaleidoskopisch ihre Gestalten wechseln, die Charaktere in geheimnißvollem Helldunkel zwischen unendlichen, unsagbaren Gefühlen und illusorischen Willenserregungen schwanken: kurz die Welt sollte eine phantastische, abentheuerliche und mährchenhafte

ſein, die Phantaſie ſollte im Mondlichte mit Feen ſpielen, mit Nixen in Wellen plätſchern, mit Salamandern in zackigen Flammen flackern, ſie ſollte traumartig wirken; man nahm es mit dem Ausdrucke, daß der Dichter in einer Art von Wahnſinn ſchaffe, ſehr ernſtlich. Es war aber nicht ein natürliches, ſondern ein-gemachtes, ein künſtliches wiederbelebtes Mittelalter, es war Theorie und Grundſatz, ſo zu dichten, von der Philoſophie der Zeit vielfach beſtimmt, es war eine Spiegelung einer längſt verſchwundenen Zeit in einem ihr entwachſenen Bewußtſein, es war Manier; daher es nur ſcheinbar ein Widerſpruch iſt, wenn gerade die Romantiker das berüchtigte, zu viel verſchrieene Prinzip der Ironie aufſtellten. Indeſſen konnte es nicht fehlen, daß ächt poetiſche Naturen, im Zorne über die Proſa, die ſelbſt während der Glanzperiode neuer Poeſie fortfuhr, breite Bettelſuppen zu kochen, und fortfahren wird, ſo lange die Welt ſteht, im Zorne darüber und im Gefühle des ewigen Rechtes, das ſich die Naivetät im Gebiete der Poeſie vorbehält, dieſer Schule ſich anſchloſſen, die ja ohnedieß in der jugendlichen Lyrik Goethes, in mancher ſeiner ſchönſten Romanzen und Balladen einen großen Vorfechter hatte. Je geſunder freilich dieſe Naturen, deſto weniger konnten ſie ſich in der Einſeitigkeit der Schule abſchließen, deſto gewiſſer nahm ihre Phantaſie im Fortgange ihrer Läuterung auch das Element höherer Beſonnenheit, plaſtiſcher Klarheit in ſich auf. Tieck ſelbſt fand, freilich nicht ohne viele und ſchwere Rückfälle, den Uebergang in die Poeſie geſunder, naturgemäßer, darum aber nicht gemeiner Wirklichkeit in ſeinen Novellen, Uhlands Muſe beſchränkte ſich nicht auf die nordiſche Nebelwelt, ſondern ſchwang ſich, wenn ſie auch ihre Gegenſtände aus dem Mittelalter

zu nehmen immer liebte, doch durch den Geist ihrer Auffassung und Darstellung in hellere Zonen, wo vom klaren Himmel edle rein menschliche Gestalten in gediegener Rundung und scharfen Umrissen sich abheben.

Während nun diese Schule ihrem Ableben sich näherte, veränderte sich mehr und mehr die Physiognomie der Zeit. Die Revolution, der Liberalismus, die Technik, die materiellen Tendenzen, die Cultur, die alles beleckt, die Philosophie, die den letzten Rest des Unmittelbaren in die Vermittlung des Denkens hereinzuziehen systematisch fortfuhr, der Geschäftsdrang, der uns von Morgen bis Abend an den Arbeitsstuhl fesselt und der zehnten Muse, der Muße, ihr bischen Lebensluft vollends zu erdrücken droht: Alles dies verschwor sich gegen die poetische Stimmung und stellte vor die letzte Wiese, auf der ein Dichter schlendern mochte, den Schlagbaum der Sorge. Die Dialektik ergriff nun auch das sittlich sociale Leben und rüttelte mit kritischen Zweifeln an seinen bemoosten, uralten Grundpfeilern. Die Menschheit ist unverwüstlich gesund, sie wird auch aus diesen Wirren verjüngt aufstehen; aber der Poesie konnte man unter diesen Umständen wenigstens für die nächste Folgezeit keine heitere Zukunft prophezeihen. Andere Thätigkeiten des Geistes, die Ueberlistung der Materie im Gebiete des Zweckmäßigen, die Wissenschaft werden die ersten Heilkräfte aus diesem Bade ziehen; die üblen Folgen für die Poesie zeigten sich bald. Man verlor den Standpunkt, aus welchem allein ein Dichter zu beurtheilen ist, man rief ihn an: halt! nicht so schnell! du mußt dich erst ausweisen, ob du auch die Fragen der Gegenwart, die großen speziellen Probleme in dein Gedicht aufgenommen hast! Nun soll sich freilich die Brust

des Dichters niemals der Gegenwart und ihrer bewegenden Ideen verſchließen, aber es fragt ſich, ob dieſe Ideen reif ſind zur poetiſchen Geſtaltung, und darum kümmerte man ſich nicht, man überſah, daß es ſich nicht nur darum handelt, *ob* der Dichter die Zeitfragen, ſondern noch vielmehr *wie*, ob er ſie auf poetiſche Weiſe in ſein Werk aufgenommen, ob er ſie in äſthetiſchen Körper gewandelt hat. Produkte, denen man die didaktiſche Tendenz, die Abſicht, modern zu ſein, an der Stirne anſah, wurden um des bloßen Stoffes willen als Gedichte gerühmt. Ein Lyriker, deſſen produktive Jugend noch in die letzten Tage der Romantik fiel, verſetzte dieſes Element mit den giftigen Stoffen einer Ironie, welche von der modernen Stimmung die negative Seite ohne das Gegengift in ſich aufgenommen hatte, trat als letzter Ausläufer, als irrendes Streiflicht dieſer poetiſchen Abendröthe hervor: *Heine*. Er iſt die giftig gewordene Romantik, der faulige Gährungsprozeß, der ihre Auflöſung in ein Afterbild der modernen Freiheit des Selbſtbewußtſeins darſtellt, aber indem er auch in dieſem Thun genial blieb, in glänzenden, bunten Farben ſchillert und noch auf einen Augenblick den Gegenſatz der Naivetät und einer ſich ſelbſt überſpringenden, perfiden Bewußtheit zu einer im Entſtehen verſchwindenden Einheit zuſammenbindet. In Heine ſtellt ſich eigentlich erſt dasjenige dar, was Hegel unter Ironie verſteht und ſo eifrig bei jeder Gelegenheit verfolgt.

Seither ſuchen wir eine neue Poeſie und haben ſie noch nicht gefunden, werden ſie vielleicht erſt in ſpäter Zukunft finden. In der Haſt, Verwirrung und Unmuße dieſes Suchens muß ſich der Freund der Poeſie nach einer Labung ſehnen. Wo ſprudelt ſie denn noch, die klare Waldquelle mit ihren friſchen Waſſern? Wo

duftet die reine Erdbeere in kühlen, unbetretenen Gründen, auf der noch der Duft der Naivetät liegt? Gewiß, hier, in dieſen Gedichten ſprudelt der friſche Quell, duftet die kühle Frucht! Unbekannt der Welt, in ländlicher Stille den Pfaden der Phantaſie nachgehend, ſchüttet uns hier ein reicher Genius den vollen Segen aus.

Wenn ich hier nun vor Allem ſage, daß es ein naiver Dichter iſt, welchen einzuführen ich unternehme, ſo habe ich nicht vergeſſen, daß in dem Sinne, wie der Dichter des Mittelalters, kein moderner naiv ſein kann und ſoll. Auch iſt gar nicht die Rede von einem ſogenannten Naturdichter, ſondern von einem Manne, der auf reichen Bildungswegen die Schätze des Alterthums, die Kämpfe des ringenden Bewußtſeins in Leben und Wiſſenſchaft nicht von ſich abgewieſen, aber auch nur ſo daran Theil genommen hat, wie die Biene, die über Blumen und Diſteln hinfliegt, den Honig daraus zu ſaugen. Er tritt hier als Lyriker vor uns, aber es iſt, wie ſchon oben bemerkt, nicht ſein erſter Beſuch, er gab der Litteratur vor ſechs Jahren ſchon einen Roman, der in unverdientem Dunkel blieb. Doch ſind es die Erſtlinge ſeiner Muſe, zum Theil ſchon in jenes epiſche Werk eingeflochten, die er mit wenigen ſpäteren Geſchenken des Genius in einen Strauß gebunden uns hier reicht. Die Mehrzahl dieſer Lieder nun iſt als naiv in dem Sinne zu bezeichnen, daß ſie in der Stimmung des Volksliedes empfangen ſind; man ſieht ihnen an, daß ſie geſungen ſind, wie der Vogel ſingt, der auf dem Zweige ſitzet, durchaus geworden, nicht gemacht, im Ausdruck ſchlicht; wie das Volkslied laſſen ſie ſich nicht leſen, ohne ſie innerlich oder laut in die Lüfte zu ſingen; die Empfindung iſt ganz in der Geſtalt ausgeſprochen,

wie ſie in dem einfältigen Gemüthe des Volkes unvermiſcht und unreflektirt waltet. Haben wir — da die mittelalterlich naive Geſtalt des Bewußtſeins ein integrirendes Moment des Romantiſchen iſt — dieſe Naivetät als romantiſch zu bezeichnen, ſo iſt in dieſem Zuſammenhange ſogleich ein weſentlicher weiterer Charakterzug dieſer Gedichte hervorzuheben: Mörike liebt das Wunderbare, das Geiſter- und Mährchenhafte, kurz das Phantaſtiſche in einem Grade, in welchem nur die norddeutſchen Romantiker, aus der ſchwäbiſchen Gruppe blos Juſt. Kerner es zum herrſchenden Geiſte ihrer Poeſie erheben, während Uhland und Schwab lieber mit den markigen Geſtalten und Handlungen gediegener Charaktere verkehren, und das Wunder, wo ſie es aufnehmen, häufig aus der Objektivität heraus als bloß inneres Phänomen ins Bewußtſein hineinrücken, wie z. B. Uhland in ſeinem trefflichen „Der Waller.“ Eine ſtrenge äſthetiſche Geſetzgebung wird nun allerdings behaupten, daß das moderne Ideal, wie es durch Verſchmelzung des romantiſchen Gehalts mit der Schärfe der klaſſiſchen Form unſere großen Dichter Goethe und Schiller hingeſtellt haben, Ein für allemal nicht eine phantaſtiſch-taumelnde, ſondern eine Welt naturgemäßer und innerhalb der Bedingungen des Naturgemäßen zum Ideale gereinigter Wirklichkeit in Anſpruch nehme, daß ebendaher die Romantik, ſofern ſie Poeſie des Phantaſtiſchen iſt, zu den ausgelebten Geſtalten des Bewußtſeins zurückzulegen ſei. Was ferner die Geſittung und das geiſtige Verhalten überhaupt betrifft, worin die Poeſie als dem Schauplatze ihrer Darſtellung ſich bewegt, ſo wird verlangt werden, daß ſie die Kämpfe des modernen Bewußtſeins, die Wirren des tauſendfach gebrochenen und reflektirten geiſtigen Lichtes, das Skeptiſche und Ironiſche

in unſern Zuſtänden keineswegs abweiſen und dagegen die verſchwundene altdeutſche Einfalt als das Höchſte ſetzen dürfe. Ich antworte: der wahre Dichter unſerer neueſten Zeit wird in jenen Gebieten des Unbeſtimmten, Traumartigen und der glücklichen Blindheit eines unkritiſchen Bewußtſeins freilich nicht ſeine bleibende und einzige Wohnſtätte aufſchlagen; dieſe Klänge werden, nur unter anderen, auch bei ihm vorkommen; aber ſie werden es auch gewiß, wenn wir ihm das ſpecifiſch Poetiſche in ungemiſchter Aechtheit ſollen zuerkennen dürfen. Es iſt nicht die höchſte und reinſte Geſtalt der Phantaſie, wo ſie traumartig phantaſtiſch wirkt, aber wer eine reiche Phantaſie hat, der wird ihr neben der höheren und rein idealen Thätigkeit gerne auch dieſe Spiele gönnen, wie Raphael, derſelbe, der die Sixtiniſche Madonna malte, mit großer Vorliebe die Arabesken im Vatikan entwarf. Er wird dazu um ſo mehr berechtigt ſein, weil die Poeſie dem platten Verſtande, der von ihr nur eine Copie der Dinge in ihrer gemeinen Deutlichkeit erwartet, von Zeit zu Zeit in phantaſtiſcher Geſtalt entgegentreten und ihm ihr zauberiſches Traumgeſicht zeigen muß, auf daß ſein Herz erſchrecke und er ſehe, daß er ſich getäuſcht habe, wenn er in der Einfachheit und Klarheit des poetiſchen Ideals Zugeſtändniſſe für ſeine proſaiſche Weltanſicht zu finden glaubte, daß der poetiſche Genius die Dinge nicht läßt, wie ſie ſind, ſondern auf einen neuen, geiſtigen Boden verſetzt und umgeſtaltet. Ebenſo, was die Geſtalt des vom Dichter ausgeſprochenen Bewußtſeins betrifft, iſt die ſchlichte Unbewußtheit des Volkslieds, ſeine wortarme Innigkeit allerdings nicht die Geſittung und Stimmung, auf welche ein moderner Dichter die Poeſie kann beſchränken wollen; aber wenn er ſich diejenige Nai-

vetät, welche, bei allem übrigen Unterſchiede in den Graden der Reflexion des Bewußtſein auf ſich ſelbſt, ein ſpecifiſches Merkmal der Poeſie aller Zeiten bleiben muß, rein bewahrt hat, ſo wird er dies unter Anderem immer auch dadurch beweiſen, daß er naive Lieder im engeren Sinne der volksthümlichen Naivetät dichtet. Es iſt nicht die einzige, aber es iſt eine Probe des Dichters, daß er auch in dieſer Region ſich unbefangen bewege, und ich geſtehe: wenn man mich fragt, ob derjenige Grad von Reflexion und Bewußtheit, den die Gedichte Rückerts an der Stirn tragen, nicht über die Grenze der ächten Poeſie hinausgehe, ſo ſuche ich bei ihm ein Lied, ein reines Lied im Tone der Naivetät, der volksthümlichen Stimmung; ich ſuche und finde, daß er, wo er naiv ſein will, ſich immer nicht enthalten kann, witzig zu ſein, und nun zweifle ich, bei aller übrigen gerechten Bewunderung ſeiner Kunſt, ob wir ihn unter die Dichter zählen dürfen, bei denen das ſpecifiſch-Poetiſche rein und unvermiſcht wirkt. Gehe ich aber an Uhlands Haus vorüber, ſehe ich eine Truppe von Handwerksburſchen Arm in Arm vorüberziehen, und höre ſie mit dem Ausdruck der innigſten Empfindung ſingen: „Ich hatt' einen Kameraden " u. ſ. w., unbewußt, wer der Verfaſſer ſei, nicht ahnend, daß er ihnen aus dem Fenſter zuhört, dann weiß ich gewiß, daß Uhland ein ächter Dichter iſt.

Wir haben aber erſt die eine Seite unſeres Dichters ins Auge gefaßt, die naive. Der Bruch mit der Naivetät hat ſeinen Urſprung in einem Bruche des Geiſtes mit der Natur und Unmittelbarkeit überhaupt. Die zwei Flüſſe, Natur und Geiſt, gingen im Alterthum vereinigt in Einer Strömung, das Chriſtenthum riß ſie auseinander, um ſie höher zu verſöhnen. Wir ſchiffen auf dem

einen und blicken sehnsüchtig nach den Ufern des andern hinüber — was Schiller sentimental nennt. Ruht der naive Volksdichter noch halb unbewußt in der Substanz, so blickt der sentimentale mit wehmüthigem Auge nach ihr, von der er sich getrennt weiß, hinüber, wie nach dem verlorenen Glücke der Kindheit. Bei diesem Gefühle des Gegensatzes darf es nicht bleiben, dieß wäre die falsche, die schwächliche Sentimentalität. Er wird die Natur wieder zu sich herüberziehen, an seiner Brust erwärmen, und sie wird wie Pygmalions Statue vom Marmor-Gestelle steigen. Ist es überhaupt Aufgabe des ästhetischen Ideals, daß es Persönbildend sei (man gestatte mir Schleiermachers geistvollen Ausdruck), so wird uns der Dichter stets die vor dem Verstande und jeder prosaischen Betrachtung getrennten Hälften der Welt, Subjekt und Objekt, Natur und Geist zu Einem Ganzen vermählen, so daß der Eine Mensch wieder dasteht, der in der Urzeit in bewußtloser Unschuld sich als Einheit von Seele und Leib genoß, dann durch Schuld und Zerrissenheit seine Einheit einbüßte, um sie verdoppelt wiederzugewinnen. Der Dichter wird der Natur ein Auge geben, daß sie geistig blicke, und einen Mund, daß sie rede; er wird den Menschen mit Sonne und Erde, Fluß und Wald wieder in den ursprünglichen Rapport setzen und an die Brust der Mutter zurückführen, er wird dadurch die ganze gewaltige Erschütterung hervorbringen, wie nach Plato der Weise staunend erschrickt, von der ἀναμνησις der ewigen Idee der Schönheit überrascht, wenn er eine schöne Gestalt erblickt. Ich hoffe, durch wenige Proben darzuthun, daß unser Dichter den Zauberstab führt, diese Beseelung der Natur und diese Naturwerdung des Geistes, wodurch die Persönlichkeit des Weltalls hergestellt wird, zu bewirken.

Aber nicht nur die äußere Natur iſt durch jenen Bruch des Bewußtſeins uns zu einem gegenüberſtehenden Objekte geworden, das wir aufs Neue erſt wieder herüberzubringen ſtreben, auch das Bewußtſein des Subjekts hat ſich in ſich verdoppelt, das Ich iſt ſich ſelbſt in einer Schärfe der Trennung, die keinem früheren Bildungszuſtande möglich war, Objekt geworden, und in der modernen Poeſie wird daher auch der Menſch als ein ſich ſelbſt gegenüberſtehendes und ſich ſuchendes Weſen erſcheinen, er wird ſich als ſein Doppelgänger ins Auge ſehen und ſich als ſeinen alten Bekannten wiederfinden, er wird ſich ſeiner erinnern. Dem Manne wird an der Stätte, wo er ſeine Jugendjahre durchlebt, der Knabe begegnen, der er war; die Geſtalten ſeines Bewußtſeins, durchlebt oder noch gegenwärtig, werden ihm im Spiegel erſcheinen, das Gefühl wird ſich ſelbſt beſchauen, ohne darum ſeine Wahrheit zu verlieren, ſelbſt der Witz wird in den Wogen der eigenen Gemüthswelt ſeine Delphine ſcherzen laſſen, ohne ſie darum zu trüben; ja die Mängel der eigenen Individualität und jeder andern wird der Geiſt im Bewußtſein der Nothwendigkeit dieſes Widerſpruchs humoriſtiſch belächeln. Doch daß wir nicht ſogleich von tieferer Komik hier reden; Mörikes Laune klingt in dieſer Sammlung nur als epigrammatiſcher Witz und hier und da in Balladen als phantaſtiſche Komik, den eigentlichen Humor, der nicht ein einzelnes Bild oder ein Witz, ſondern eine Weltanſchauung und eine Perſönlichkeit iſt, hat er ſich für das epiſche Feld vorbehalten, wie denn der Roman Maler Nolten in Larkens und in dem Barbier Wiſpel zwei treffliche humoriſtiſche Figuren, jene im hohen, dieſe im niedrigeren Style, aufzuweiſen hat, deren Einführung zwiſchen die ernſten Figuren dem ganzen eine Begleitung der tiefſten Ironie

giebt, um ſo mehr, da die humoriſtiſche Laune des Schauſpielers Larkens auf Melancholie ruht. Hier iſt von dem Uebergange im Allgemeinen zu reden, den Mörike's Muſe aus der Dämmerung volksthümlicher Naivetät in das bisher bezeichnete Reich des bewußten Geiſtes, in das helle Licht der Beſonnenheit und künſtleriſchen Weisheit genommen hat.

Offenbar nun iſt es, die Univerſalität und ſchöne Humanität des Gemüths als erſte Bedingung natürlich vorausgeſetzt, der Geiſt der Griechen und Römer, der in ihm die Vereinigung der germaniſchen Innigkeit und der nordiſchen Phantaſie mit der hellen und heiteren Form der höheren künſtleriſchen Bewußtheit vermittelt hat. Die griechiſchen und römiſchen Elegiker vorzüglich und das alte Epigramm ſcheinen von großem Einfluß auf ihn geweſen zu ſein. Der heitere, harmoniſche Geiſt der alten Lyrik, wo auf mäßig erregten Wellen des Gefühls oder Affects der Geiſt ſich im Kahne der Betrachtung ſchaukelt und bald fröhlich, bald wehmüthig, das Maaß des Schönen niemals überſpringend, in das Spiel hinunterſieht, dieſe Grazie, dieſes Ebenmaaß, wie es ihm freilich in noch höherer Bedeutung aus dem Epos und der Tragödie der Griechen und aus Goethe, dem modernen Homer, entgegentrat, um ihn zu größeren und objectiveren Dichtwerken zu begeiſtern: dies war es, was unſern Dichter aus dem Schattenreich der Träume in den hellen Aether, aus dem gothiſchen Dunkel in die lichten Säulengänge der Weisheit heraufführte. Ich rede hier nicht nur von denjenigen ſeiner Gedichte, welche nach Inhalt und Form antik ſind, ſondern auch von ſolchen, die ganz das romantiſche Gemüth athmen mit ſeinem Myſticismus und der Unendlichkeit des innern Nachhalls, den jede angeſchlagene Saite

in ihm weckt: auch dieſe erſcheinen durch dieſe Klärung und Lichtung des Formſinns in einer ſo edlen und ideellen Form, wie Goethe, Schiller, Hölderlin, genährt vom Genius der Alten, ſie in ihre Gewalt bekamen. Wo aber der Dichter wirklich ins alte Hellas wandert und in ſeinen Tempeln die alten Götter aufſucht, da am beſtimmteſten iſt er mit Hölderlin zu vergleichen. Die alte Mythologie iſt für uns eine Sammlung abgebleichter Geſtalten, wir wiſſen, es ſind allgemeine Potenzen, Krieg, Recht, Liebe, Wein u. ſ. w., die hier verſinnbildlicht ſind, und ſie erſcheinen uns daher, in der jetzigen Kunſt und Poeſie nachgeahmt, als kalte Allegorieen, ſo lange der Dichter nicht die Schöpferkraft hat, dieſe Schatten neu zu beleben. Dies kann ihm nur gelingen, wenn er (freilich klarer und mit bloß poetiſcher Illuſion) den Prozeß in ſich wiederholt, wodurch die Götter entſtanden. Es hat wohl noch jetzt Jeder ſolche Momente, wo es ihm plötzlich ganz begreiflich wird, wie die Alten auf die Dichtung der Götter kamen; es ſind Momente, wo wir auf eklatante Weiſe eine natürliche oder ſittliche Macht in ihrer ganzen Beſtimmtheit und Nothwendigkeit jedes Einzelne, das ſie umfaßt, überwinden und widerſtandslos ſich ausbreiten ſehen. Ein plötzlicher Schrecken ergreift eine Maſſe, oder ein plötzlicher Muth; eine gewaltige Bewegung der Phantaſie verſchlingt in einem Subjekte die nüchterne Beſonnenheit des Verſtandes und redet aus ihm in der Sprache dunkler Bilder; die Leidenſchaft der Liebe reißt jeden Vorſatz, den ihr der Wille entgegenzuſtemmen ſucht, mit fort; der Wein benebelt Sinn und Verſtand: hier ſcheint eine Nothwendigkeit gegeben, deren Zuſammenhang ſich durch kein vermittelndes Denken expliciren laſſe, die Alten ſtanden ohnedies nicht auf dem Standpunkte des Prag-

matismus, der aus Gründen erklärt, und die Grenze der Beobachtung überhaupt oder der Selbſtbeobachtung ward (wie Schleiermacher es ſcharfſinnig von dem chriſtlichen Glauben an den Satan nachweiſt), dadurch mit bunter Hülle verdeckt, daß man den Grund der Erſcheinung aus dem Innern des Subjekts oder aus dem Naturzuſammenhang hinauswarf in eine außerweltliche Perſon und ſagte: das hat ein Gott gethan. Ebenſo, auch ohne Beziehung auf das ſubjektive Leben, wenn wir das Wirken einer Naturpotenz in ſeiner Prägnanz, wie es Alles, was in ihre Sphäre fällt, mit ſiegreicher Sicherheit trägt, nährt oder zerſtört, in äſthetiſcher Stimmung betrachten, ſo werden wir uns leicht in die Anſchauung hineinfühlen, daß hier ein Gott walte. Das Licht: wie nahe liegt es, dieſes alle Räume durchfliegende, ſiegreiche, manifeſtirende Weſen zu vergöttern! In dieſem Geiſte hat Hölderlin in ſeinem Gedicht „an den Aether“ den Drang aller Weſen nach freier Luft, an ſich eine ganz einfach phyſiſche Erſcheinung, die dem Naturforſcher nichts als ein Bedürfniß von Sauerſtoff u. ſ. w. iſt, ſo edel dargeſtellt, daß uns der Luftraum ganz von ſelbſt zu einem Subjekt, zu einem Gott wird. Wir werden Aehnliches bei Mörike finden. Natürlich wird der germaniſche Dichter dieſen Göttern einen Zug von Geiſtigkeit und Verklärung leihen, den ſie in ihrer alten Heimath nicht hatten, wie Goethe auch der Iphigenie ſein deutſches Herz einhauchte, wie Uhland im Ver sacrum einer düſteren Vorſtellung einen wohlthuend edlen Ton im Geiſte der Humanität hellerer Zeiten lieh. Uhland hat ebenfalls aus dem gothiſchen Dämmerſcheine zu einer idealen Claſſicität den Uebergang gefunden; auch innerhalb der volksthümlichen und mittelalterlichen Sphäre liebt er das Klare und Gediegene, ſcharf

umriſſene Charaktere, während Mörike, wo er in dieſer Sphäre verweilt, im Geiſte eines Arnim und Brentano die Phantaſie durch Nebelheiden ſchweifen, auf ſchnaubendem Rappen an Elfen und Feen vorüberjagen läßt. Seine Phantaſie iſt in dieſem Gebiete träumeriſcher, ſchwelgeriſcher, verweichlichter und verzogener, als die Uhland'ſche, der gerade diejenige Trockenheit im rechten Maaße beſitzt, die der Poeſie als ſichere und feſte Baſis ſo nothwendig iſt, wie dem Körper die Ferſe und der Ballen, um ſich feſt an den Boden zu ſtemmen. Einigen Liedern fehlt aber auch Uhlands und Schwabs körnige Beſtimmtheit nicht, und in weiteren Sphären erhebt er ſich entſchieden zu künſtleriſcher Klarheit.

Hat ſich dieſes offene Gemüth auch den Schmerzen und Leiden des modernen geiſtigen Lebens erſchloſſen? Daß die Geſtalt der zerriſſenen Subjektivität ihm nicht fremd iſt, beweiſt eine der ſchönſten Parthien im Maler Nolten, welche ſich doch von jeder häßlichen Disharmonie und negativen Ironie ganz ferne hält. Als Lyriker aber bleibt er ganz im Geleiſe einer harmoniſchen Stimmung; die Töne des Schmerzes werden nie zum wilden Schrei, die Wunden heilen leicht, es iſt hier nichts Titaniſches, nichts Byron'ſches zu ſehen. Sein Genius erſcheint in dieſer Milde mehr als ein weiblicher, denn als ein männlicher, man fühlt jenen Geiſt der Sänftigung alles Wilden, der Ebnung alles Unebenen und Heilung alles Verſtörten, den eine edle Weiblichkeit um ſich verbreitet.

Am wenigſten wird der Wohlſchmecker, der das Wildpret nur im Uebergange zur Fäulniß liebt, in dieſem Büchlein ſeine Rechnung finden, er wird nichts von dem haut goût der Blaſirtheit und Abgeſchlagenheit entdecken. Unſer Dichter iſt, wie billig, in natürlichen Dingen unverblümt, die Sinnlichkeit pulſirt in

voller Kraft, aber es ist die Kraft der Jugend, nicht der künstliche Reiz abgeschwächter Natur. Man halte uns nicht für pedantisch; es sollen der Dichtkunst objectiv keine Grenzen gesteckt werden, sie beleuchte immer mit ihrer Fackel die dunkelsten Falten des Seelenlebens, sie lasse uns den ganzen Trotz prometheischer Empörung sehen, sie durchwandre die Höhlen der tiefsten Verwirrung und Verirrung; sie fahre kühnlich in die Hölle, wie die Legende von Christus erzählt. Nur ihr Engel verlasse sie nicht. Und so lange kein Dichter da ist, der die Wehen des jüngsten Zeitgeistes treu an der Hand dieses Begleiters durchwandert hat, seien wir zufrieden, eine edle Muse mit rein harmonischen Gestalten verkehren zu sehen.

Wir wollen jetzt unsern Dichter durch die in unbestimmtem Umrisse bezeichneten Sphären begleiten und uns dadurch das Bild seiner Persönlichkeit zu individueller Bestimmtheit erheben.

Nicht wenige dieser Lieder bewegen sich so natürlich und so ganz von selbst im Elemente der Naivetät, daß man schlechtweg sagen muß: dieß sind Lieder, ächte Lieder, daß man bei den ersten Zeilen schon von Weitem jene Melodien hört, nach welchen junge Bursche und Dirnen des Sonntags unter der Linde des Dorfes ihre alten Lieder singen. Man lese folgenden einfachen Klang aus dem Herzen treulos verlassener Liebe:

Agnes (S. 76).

Rosenzeit! Wie schnell vorbei,
Schnell vorbei
Bist du doch gegangen!
Wär mein Lieb nur blieben treu,
Blieben treu,
Sollte mir nicht bangen

Um die Ernte wohlgemuth,
Wohlgemuth,
Schnitterinnen ſingen.
Aber ach! mir kranken Blut,
Mir kranken Blut
Will nichts mehr gelingen.

Schleiche ſo durch's Wieſenthal,
So durch's Thal,
Als im Traum verloren,
Nach dem Berg, da tauſend Mal
Tauſend Mal
Er mir Treu geſchworen.

Oben auf des Hügels Rand,
Abgewandt,
Wein' ich bei der Linde,
An dem Hut mein Roſenband,
Von ſeiner Hand,
Spielet in dem Winde.

Hier iſt nichts zu declamiren, keine Rhetorik, man muß ſingen, ſogleich ſingen, man hört ſchon innerlich die Töne des wehmuthsvollen Refrains im Echo der Thäler verklingen, ſo hinſchwindend, ſo vergehend, wie die Geſtalt, die wir vor uns ſehen und die nichts iſt als eine todtkranke Erinnerung an ein entſchwundenes Glück; ſie ſagt es nicht, nur in abgebrochenen Lauten entbindet ſich der Schmerz, aber ſie iſt es. Dadurch iſt Ohr und Auge der Phantaſie gerade ſo, wie es durch die ächte Lyrik ſoll, angeſprochen, wir ſehen vor uns und hören die tönende Geſtalt der Unglücklichen. Sinn und Muſik fallen in Eins, und unſer ganzes Herz klingt und tönt ſympathetiſch mit. Die Schlußreflexion ferner iſt ganz im Charakter des reinen Lieds: das ſammtne Band ſchwebt noch eine Weile vor unſrer Phan-

taſie, ein Bild der Untreue, und unſer Gefühl zittert wie in unbeſtimmt verſchwebenden Tönen der Windharfe fort.

Milder, doch ebenſo tief aus dem Herzen, klagt das verlaſſene Mägdlein (S. 23).

Früh, wann die Hähne kräh'n,
Eh die Sternlein verſchwinden,
Muß ich am Herde ſtehn,
Muß Feuer zünden.

Schön iſt der Flammen Schein,
Es ſpringen die Funken,
Ich ſchaue ſo drein,
In Leid verſunken.

Plötzlich, da kommt es mir,
Treuloſer Knabe,
Daß ich die Nacht von dir
Geträumet habe.

Thräne auf Thräne dann
Stürzet hernieder,
So kommt der Tag heran, —
O gieng er wieder!

Nicht ſo hinreißend muſikaliſch iſt dieſes Lied, mehr betrachtend, wie das Mädchen ſelbſt äußerlich ruhig vor dem knitternden Feuer ſteht, aber ganz ebenſo wie das erſte nicht nur auf die Empfindung, ſondern durch ein beſtimmtes klares Phantaſiebild erſt auf dieſe wirkend. Ueberhaupt, wenn alle Poeſie der Phantaſie, welche weſentlich ein inneres Sehen iſt, ein beſtimmtes Bild vorüberführen muß, wie kann die Lyrik, welche allerdings mehr als die andern Gattungen der Poeſie noch unmittelbar mit der Muſik verwachſen im Elemente ſubjectiver Empfindung ver-

weilt, in ihrer Art dennoch dieſer Pflicht genügen? Ein beſtimmtes Bild muß auch ſie geben, und zwar noch außer dem rythmiſch-muſikaliſchen Sprachkörper. Spricht nun der Dichter rein ſubjectiv ſeine eigene Empfindung aus, ſo iſt der Körper, den dieſe dennoch auch ſo annehmen muß, ſeine eigene Perſon, ganz erfüllt von der dargeſtellten Gemüthsbewegung. Darum ſind jene Gedichte „An die“ u. ſ. w. die jetzt immer ſeltener vorkommen, ſo proſaiſch. „An die Freundſchaft, die Freude, die Unſterblichkeit u. dergl.“. Da ſtellt der Dichter den Gegenſtand als ein Abſtractum aus ſich hinaus ſich gegenüber und ſingt an ihn hin, er bleibt äußerlich. Der Dichter ſoll vielmehr ſich ſelbſt als durchdrungen von der darzuſtellenden Empfindung einführen, ſie ſoll Eins mit ihm ſein, nicht er ſoll ān ſie hin, ſondern ſie ſoll aus ihm ſingen, dadurch iſt ſie individualiſirt, verkörpert; der Dichter ſelbſt iſt die tönende Geſtalt. Ein beſtimmterer Schritt zur Objectivität und der Keim des Epiſchen und Dramatiſchen innerhalb der Lyrik, der ſodann in der Ballade und Romanze ſchon deutlich hervortritt, iſt es, wenn der Dichter ſein Gefühl in eine fremde Geſtalt, die er vor uns hinführt, ſo hineinlegt, daß dieſe durchaus das Organ wird, durch welches hindurchklingend jene Empfindung zu uns herübertönt. Mit der objectiveren Form muß hier auch der Gehalt objectiver, er kann nicht ein unbeſtimmtes Privatgefühl ſein, und der Dichter hat zu bewähren, daß er ſich in jede menſchliche Lage hineinzuempfinden vermag. So ſteht hier das arme verlaſſene Kind ſinnend am Feuer, ſie hat bei dem gewöhnlichen Geſchäfte des Haushalts ihr Unglück vergeſſen, da plötzlich kommt die Erinnerung deſſelben über ſie: hier haben wir ein ganz klares kleines Gemälde, wer es nicht innerlich deutlich

ſieht, muß kein geiſtiges Auge haben; dieſes Gemälde iſt aber ganz lyriſche Empfindung.

Einen andern Charakter nimmt der Schmerz über die Untreue des Geliebten in dem ſchönen Liede S. 74 an; eine beſtimmte Natur-Erſcheinung ſingt dem liebenden Mädchen das Lied von der Untreue, ſie hält den Wind an: „Sauſewind! Brauſewind! Dort und hier, Deine Heimath ſage mir!“ Der Wind will nicht Rede ſtehen: „Kindlein, wir fahren Seit vielen Jahren Durch die weit weite Welt, Und möchten's erfragen, Die Antwort erjagen Bei den Bergen, den Meeren, Bei des Himmels klingenden Heeren, Die wiſſen es nie u. ſ. w.“ Da fragt ſie die Winde: „Halt an, Gemach, Eine kleine Friſt! Sagt, wo der Liebe Heimath iſt, Ihr Anfang, ihr Ende?“ und erhält die Antwort: Wer's nennen könnte! Schelmiſches Kind! Lieb iſt wie Wind, Raſch und lebendig, Ruhet nie, Ewig iſt ſie, aber dein Schatz nicht beſtändig“ u. ſ. w. Dieſes ſchöne Lied ſtellt jene organiſche Einheit, in welche Gehalt und innere ſowohl als äußere Form miteinander treten ſollen, beſonders muſterhaft dar; jene inſtinctmäßige Symbolik hat es gedichtet, die in Wort und Rhythmus die Natur-Erſcheinung und eingehüllt in ihre Anſchauung die geiſtige Bewegung an Ohr und Sinn bringt. Weil wir eben von dem Thema der unglücklichen Liebe reden, weiſe ich hier noch auf das ächt im Volkstone gehaltene Lied „Die Schweſtern“ (S. 79) hin. Zwei Schweſtern gleichen einander wie ein Ei dem andern, man wird ihre lichtbraunen Haare nicht unterſcheiden, wenn du ſie in Einen Zopf flichtſt, ſie ſitzen an Einer Kunkel, ſchlafen in Einem Bett; aber:

„O Schwestern zwei, ihr schönen,
Wie hat sich das Blättchen gewendt!
Ihr liebet einerlei Liebchen —
Jetzt hat das Liedel ein End'"

Doch einmal wird die Liebe auch glücklich, es gilt nur noch zu warten und man hat indessen Zeit zu einem Scherze (Die Soldatenbraut 192). Den verliebten Jägersmann erinnert des Vogels Tritt im Schnee an die zierlichen Züge, die ihm die Hand des Liebchens aus der Ferne schreibt: „Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee u. s. w." (Jägerlied S. 19). Wie niedlich, wie lieblich ist dieser Gedanke, bei den zierlichen Fußstäpfchen der Wachtel, des Rebhuhns im Schnee der Federzüge des Liebchens träumerisch zu gedenken! Wie einfach groß dann der zweite Vers, wo der schlichte Jägersmann den Reiher in die Lüfte hoch steigen sieht, dahin weder Pfeil noch Kugel fleugt: Tausendmal so hoch und so geschwind Die Gedanken treuer Liebe sind. Endlich vereinigt wohl auch eine glückliche Stunde die Getrennten zu ungetheilter Gegenwart und in unschuldigem Muthwillen läßt uns der Dichter ihr Glück errathen, da wir am Morgen nach einer stürmischen Nacht einen schönen Burschen einem schüchternen Mädchen auf der Straße begegnen sehen: Wie sehn sich freudig und verlegen Die ungewohnten Schelme an! Das Mädchen geht vorüber, — der Bursche träumt noch von den Küssen, Die ihm das süße Kind getauscht, Er steht, von Anmuth hingerissen, Derweil sie um die Ecke rauscht.

Das letztere Lied gehört nicht mehr ganz unter die volksthümlichen; die Sprache ist die der Gebildeten, anmuthige Betrachtung, der Stoff aber in seiner Einfachheit und unschuldigen Sinnlichkeit

naiv. Nach Sprache und Ton ganz im Volks-Elemente hält ſich das hübſche, ſchalkhafte Lied: Storchenbotſchaft S. 24. Der Schäfer ruht in ſeinem Wagen, da knopert und klopft es, bis er öffnet, da ſtehen zwei Störche aus der Heimath am Rhein und geſtehen ihm klappernd, daß ſie ſein Mädel in's Bein gebiſſen haben; da ſie zu zweien ſind, ſo fragt der Schäfer: es werden doch hoff' ich, nicht Zwillinge ſein? Da klappern die Störche im luſtigſten Ton, Sie nicken und knixen und fliegen davon. Mit glücklichem Takte benutzt der Dichter bei ſolchen Stoffen alterthümliche oder provinzielle Formen, wie im Anfang ächt volksmäßig: „Des Schäfers ſein Haus und das ſteht auf zwei Rad, Steht hoch auf der Heiden ſo frühe wie ſpat.“ Ziefer für Geziefer u. dergl.

Die Phantaſie, in der Dämmerung volksthümlichen Bewußtſeins ſchweifend, irrt gerne in das Reich der Wunder, der Phantasmagorie hinüber, und in dieſer Art iſt denn Alles, was uns der Dichter von Balladen und Romanzen giebt. Kein hiſtoriſcher Stoff im engeren oder weiteren Sinne, lauter mythiſche, mährchenhafte. Wir haben hierüber bereits oben geſprochen. Es ſoll dieſe Region dem Dichter keineswegs verſchloſſen oder verkümmert werden; es iſt aber zu wünſchen, daß er ſeine Phantaſie an den markigen Geſtalten der Geſchichte zur Begrenzung und Beſtimmtheit zuſammennehme. Dann wird es ihm gelingen, große Leidenſchaften, welthiſtoriſchen Gehalt in rein menſchlichen Sphären wirkend, darzuſtellen. Der unſtete Fackelſchein iſt ſchön, aber wir ſehnen uns doch auch nach der reinen Flamme der Weisheit; Mondſchein iſt ſchön, aber nach ſeinem ungewiſſen Lichte möchten wir auch die Sonne, nach der Nacht den Tag. Es er-

ſcheint hart und paradox, aber es kann nicht verſchwiegen werden: das Premiren des Wunderbaren in der Poeſie ruht ebenſo auf dem abſtracten Verſtande, wie der Feind, gegen den eben das Wunderbare opponirend auftritt, die proſaiſche Weltanſicht. Die proſaiſche Weltanſicht hält die naturgemäße Wirklichkeit für Gott- und Geiſt-verlaſſen; die Phantaſtik läßt Gott und Geiſt in dieſelbe einbrechen, aber indem dieß auf wunderbare Weiſe geſchieht, alſo die Naturgeſetze erſt weichen müſſen, damit die Idee Platz habe, iſt zugeſtanden, daß der geſunde Verlauf an ſich die Idee ausſchließe: was eben das Princip der Proſa iſt. Es iſt wie der Supranaturalismus in der Theologie. Mörike ſchwebt, er hat die Füße nicht am Boden, er hat Schritte gethan, ihn zu gewinnen, den größten in ſeinem Roman, allein er thue noch entſchiednere und reinige ſich vollends von allem Trüben und Bodenloſen. Heimiſch iſt es unſerem Dichter bei den Nixen in ihrer kryſtallenen Grotte, im Zauber-Leuchtthurm (169), wo des Zauberers Tochter die Schiffer hinlockt, daß Schiff und Mann zu Grunde ſinkt, einen Geiſterzug ſieht er nächtlich zum Mummelſee ſchweben, er hört leiſe die Gebete der Geiſter ſchwirren, ſie tragen ihre Königin zu Grabe, verſenken ihren Sarg in die Wogen, die in grünlichem Feuer über ihm zuſammenſchlagen und tief unten hört man nun ihre Lieder ſummen. Es iſt nicht die breitgetretene und tauſendmal dageweſene Balladen-Manier, Mörike iſt ganz Dichter und zieht uns, als hätten wir dieſen Eindruck zum erſtenmale, ganz in dieſe myſtiſchen, bangen Gefühle und Anſchauungen hinein. Beſonders mit dem unſteten Geiſte des Windes hat er gerne zu thun. Jung Volker, der luſtige Räuber (eine herrliche Figur aus dem Maler Nolten) iſt

vom Winde empfangen, ſeine Mutter, ein ſchön frech *) braunes Weib, wollte nichts vom Mannsvolk wiſſen, ſie rief lachend: möcht' lieber ſein des Windes Braut, denn in die Ehe gehen! Da kam der Wind, da nahm der Wind Als Buhle ſie gefangen: Von dem hat ſie ein luſtig Kind In ihren Schooß empfangen (S. 60). Die ſchöne Müllerstochter lockt den Ritterſohn in ihre Mühle, er will ſie umarmen, da ſauſen und ſingen ihre Zöpfe im Winde, da beſchwört ſie die Windgeiſter und fährt mit ihm durch's Fenſter hinaus auf die Heide und erdrückt den Liebkoſenden an ihrer Bruſt (S. 26). Dieſe Ballade iſt wirklich gar zu unklar und unbeſtimmt, ein Extrem nebelhafter Romantik. Ungleich concreter durch die Beſtimmtheit des Gegenſtands und gewiß etwas Vortreffliches iſt das Gedicht S. 85, wo der angſtvoll wilde Geiſt der Feuersbrunſt in einem wahnſinnigen Feuerreiter perſonificirt iſt, den man in einer alten Stadt regelmäßig vor Anfang einer Feuersbrunſt mit ſcharlachrother Mütze am Fenſter auf und nieder huſchen, dann auf klapperdürrer Mähre nach der Brandſtätte jagen ſieht.

Gehaltvoller jedoch wird dieſe Poeſie des Wunderbaren, wo das Wunder im Dienſte einer concreten ſittlichen Idee auftritt. Die Ballade „Die traurige Krönung" iſt voll Gewitterſchwüle und tragiſcher Angſt, ganz im Geiſte des Macbeth (S. 70). König Mileſint von Irland hat ſein Bruderskind ermordet, um ſich auf den Thron zu ſchwingen, die Krönung ward mit Pran-

*) Ich weiß nicht, ob das Wort „frech" auch außerhalb Schwaben vom Volke noch in ſeiner urſprünglichen Bedeutung (frei) für einen Ausdruck von Kühnheit und Selbſtgefühl gebraucht wird. Es gehört unter die erſt ſpäter unedel gewordenen Wörter.

gen auf Liſſeyſchloß begangen. O Irland! Irland! wareſt du ſo blind? Der König ſitzt einſam um Mitternacht beim Pokale, ſich ſeiner neuen Pracht zu freuen, er will ſich am Anblick der Krone weiden, ſein Sohn ſoll ſie ihm bringen; doch ſchau, wer hat die Pforten aufgemacht? Ein Geiſterzug ſchwebt herein mit Flüſtern ohne Worte, eine Krone ſchwankt inmitten. Dem Könige, dem wird ſo geiſterſchwül:

Und aus der ſchwarzen Menge blickt
Ein Kind mit friſcher Wunde,
Es lächelt ſterbensweh und nickt,
Es macht im Saal die Runde,
Es trippelt zu dem Throne,
Es reichet eine Krone
Dem Könige, deß Herze tief erſchrickt.

Darauf der Zug von dannen ſtrich
Von Morgenluft berauſchet;
Die Kerzen flackern wunderlich,
Der Mond am Fenſter lauſchet;
Der Sohn mit Angſt und Schweigen
Zum Vater thät ſich neigen, –
Er neiget über eine Leiche ſich.

Aber auch die komiſche Stimmung weiß der Dichter in's phantaſtiſche Element einzuführen, wenn er uns (S. 80) in den Garten des „Schloßſtürers“ zu Tübingen geleitet und acht Kegel aus dem Todtenſchlummer erweckt, welche eigenthümlich verzauberte Studiosen ſind aus der Jerſ- und Puderzeit, rothe Röcklein, kurze Hosen, und ganz charmante Leut. Wie komiſch klingt es, wenn jene altfränkiſchen Geiſter den Küfer in der bekannten ſchwäbiſchen Formel des Weckrufs anrufen: ach, Küfer, lieber Küfer mein! und erzählen, ihr ehemaliger Schwerm-

könig, ein geſchworener Weintrinker — kam Tags auf ſieben Maß — habe ſie in Kegel verzaubert, weil er ſie mit ein paar laufigen Dichtern beim ſauren Bier, zwar ſämmtlich nubelnüchtern, auf der Kegelbahn traf, er habe hierauf, da das Biertrinken ganz in Schwang kam, ſeine Krone weggelegt — „an mir iſt Hopfen und Malz verlorn“ und ſei in edlem Zorn vom Throne geſtiegen, für Kummer und für Grämen zerfallen wie ein Schemen, geſtorben und in das tiefe Gewölbe des Schloſſes beſtattet worden u. ſ. w. Ob Mörike gut gethan, eine phantaſtiſch ſcherzhafte Lieblingsfiction aus ſeinen Jugendjahren, das Mährchen vom ſicheren Mann, einem täppiſchen gutmüthigen Rieſen, in welchem die Elemente kaum erſt zu den gröbſten Umriſſen menſchlicher Geſtalt ſich formirt, im Versmaaß des Hexameters hier aufzunehmen, muß ich bezweifeln. Es iſt zwar an ſich ganz intereſſant, wie dieſe uralte Lieblings-Vorſtellung der Deutſchen, die Vorſtellung von linkiſchen Rieſen, in denen das Volk ſeine naive, ungehobelte Kraft ſich zum eigenen Scherze im Spiegel zeigte, nachdem ſie in der Poeſie des Mittelalters ein ſtehendes Thema geweſen war, in der ſpäteren verfeinert als Simpliciſſimus u. ſ. w. zum Vorſchein kam, hier bei einem ganz modernen Dichter ohne Zuſammenhang, vielleicht ohne Bekanntſchaft mit dieſer altdeutſchen Figur wieder hervortritt. Allein der Gegenſtand liegt dem Publikum zu ferne, es läßt ſich keine Vertrautheit mehr mit einem ſolchen Bilde bewirken. Die Freunde des Dichters, die ſich erinnern, wie er mit ſeinem trefflichen mimiſchen Talente dieſe Figur dargeſtellt, wie er bei'm Weinglaſe mit geiſtesverwandten Freunden dieſe luſtigen, tollen Träume ausgeheckt, erzeugen ſich aus dieſer ſpeziellen Erinnerung leicht wieder

das Bild, Fremde aber finden ſich, weil ihnen dieſe Supplemente fehlen, nicht zurechte, ja ſie denken vielleicht gar an verſteckte Räthſel.

Endlich erhebt ſich dieſe Poeſie des naiven ſubſtantiellen Bewußtſeins in das Gebiet der Religion. Vollkommen trifft der Verf. den ſchlichten Ton der Legende (Erzengel Michaels Feder 87). S. 144 verſucht er einen jener herrlichen lateiniſchen altkatholiſchen Kirchengeſänge, wovon er zugleich meines Wiſſens zuerſt den Text mittheilt, zu überſetzen, es will uns aber die Zeile „war Eis im Herzen“ als Ueberſetzung von: O frigus triste etwas pretiös vorkommen. Herrlich iſt das Lied: Wo find' ich Troſt? (S. 146).

„Eine Liebe kenn' ich, die iſt treu,
War getreu, ſo lang ich ſie gefunden“ u. ſ. w.

Hier ſeufzt das Herz aus ſeinen innerſten Tiefen zu Gott und fragt in ſeiner Noth: Hüter, Hüter, iſt die Nacht bald hin, Und was rettet mich von Tod und Sünde?

Doch es iſt Zeit, daß wir dieſen Genius auch in das Gebiet der Kunſtpoeſie, der klaſſiſch veredelten Form, der reinen Idealität begleiten. Hier dürfen wir ſogleich die tiefe Wärme bewundern, mit der er das bewußtloſe Naturleben beſeelt. Aus dieſer Sphäre hebe ich vor Allem das Gedicht: Mein Fluß (S. 62) hervor. Ich ſetze nur den Anfang her, um jeden Leſer, der die Poeſie des Badens in einem Fluſſe kennt und fühlt, nach dem ſchönen Ganzen lüſtern zu machen.

O Fluß, mein Fluß im Morgenſtrahl!
Empfange nun, empfange
Den ſehnſuchtsvollen Leib einmal
Und küſſe Bruſt und Wange!

taſie, ein Bild der Untreue, und unſer Gefühl zittert wie in unbeſtimmt verſchwebenden Tönen der Windharfe fort.

Milder, doch ebenſo tief aus dem Herzen, klagt das verlaſſene Mägdlein (S. 23).

Früh, wann die Hähne kräh'n,
Eh die Sternlein verſchwinden,
Muß ich am Herde ſtehn,
Muß Feuer zünden.

Schön iſt der Flammen Schein,
Es ſpringen die Funken,
Ich ſchaue ſo drein,
In Leid verſunken.

Plötzlich, da kommt es mir,
Treuloſer Knabe,
Daß ich die Nacht von dir
Geträumet habe.

Thräne auf Thräne dann
Stürzet hernieder,
So kommt der Tag heran, —
O gieng er wieder!

Nicht ſo hinreißend muſikaliſch iſt dieſes Lied, mehr betrachtend, wie das Mädchen ſelbſt äußerlich ruhig vor dem knitternden Feuer ſteht, aber ganz ebenſo wie das erſte nicht nur auf die Empfindung, ſondern durch ein beſtimmtes klares Phantaſiebild erſt auf dieſe wirkend. Ueberhaupt, wenn alle Poeſie der Phantaſie, welche weſentlich ein inneres Sehen iſt, ein beſtimmtes Bild vorüberführen muß, wie kann die Lyrik, welche allerdings mehr als die andern Gattungen der Poeſie noch unmittelbar mit der Muſik verwachſen im Elemente ſubjectiver Empfindung ver-

weilt, in ihrer Art dennoch dieſer Pflicht genügen? Ein beſtimmtes Bild muß auch ſie geben, und zwar noch außer dem rythmiſch-muſikaliſchen Sprachkörper. Spricht nun der Dichter rein ſubjectiv ſeine eigene Empfindung aus, ſo iſt der Körper, den dieſe dennoch auch ſo annehmen muß, ſeine eigene Perſon, ganz erfüllt von der dargeſtellten Gemüthsbewegung. Darum ſind jene Gedichte „An die“ u. ſ. w. die jetzt immer ſeltener vorkommen, ſo proſaiſch. „An die Freundſchaft, die Freude, die Unſterblichkeit u. dergl.“. Da ſtellt der Dichter den Gegenſtand als ein Abſtractum aus ſich hinaus ſich gegenüber und ſingt an ihn hin, er bleibt äußerlich. Der Dichter ſoll vielmehr ſich ſelbſt als durchdrungen von der darzuſtellenden Empfindung einführen, ſie ſoll Eins mit ihm ſein, nicht er ſoll an ſie hin, ſondern ſie ſoll aus ihm ſingen, dadurch iſt ſie individualiſirt, verkörpert; der Dichter ſelbſt iſt die tönende Geſtalt. Ein beſtimmterer Schritt zur Objectivität und der Keim des Epiſchen und Dramatiſchen innerhalb der Lyrik, der ſodann in der Ballade und Romanze ſchon deutlich hervortritt, iſt es, wenn der Dichter ſein Gefühl in eine fremde Geſtalt, die er vor uns hinführt, ſo hineinlegt, daß dieſe durchaus das Organ wird, durch welches hindurchklingend jene Empfindung zu uns herübertönt. Mit der objectiveren Form muß hier auch der Gehalt objectiver, er kann nicht ein unbeſtimmtes Privatgefühl ſein, und der Dichter hat zu bewähren, daß er ſich in jede menſchliche Lage hineinzuempfinden vermag. So ſteht hier das arme verlaſſene Kind ſinnend am Feuer, ſie hat bei dem gewöhnlichen Geſchäfte des Haushalts ihr Unglück vergeſſen, da plötzlich kommt die Erinnerung deſſelben über ſie: hier haben wir ein ganz klares kleines Gemälde, wer es nicht innerlich deutlich

ſieht, muß kein geiſtiges Auge haben; dieſes Gemälde iſt aber ganz lyriſche Empfindung.

Einen andern Charakter nimmt der Schmerz über die Untreue des Geliebten in dem ſchönen Liede S. 74 an; eine beſtimmte Natur-Erſcheinung ſingt dem liebenden Mädchen das Lied von der Untreue, ſie hält den Wind an: „Sauſewind! Brauſewind! Dort und hier, Deine Heimath ſage mir!“ Der Wind will nicht Rede ſtehen: „Kindlein, wir fahren Seit vielen Jahren Durch die weit weite Welt, Und möchten's erfragen, Die Antwort erjagen Bei den Bergen, den Meeren, Bei des Himmels klingenden Heeren, Die wiſſen es nie u. ſ. w.“ Da fragt ſie die Winde: „Halt an, Gemach, Eine kleine Friſt! Sagt, wo der Liebe Heimath iſt, Ihr Anfang, ihr Ende?“ und erhält die Antwort: Wer's nennen könnte! Schelmiſches Kind! Lieb iſt wie Wind, Raſch und lebendig, Ruhet nie, Ewig iſt ſie, aber dein Schatz nicht beſtändig“ u. ſ. w. Dieſes ſchöne Lied ſtellt jene organiſche Einheit, in welche Gehalt und innere ſowohl als äußere Form miteinander treten ſollen, beſonders muſterhaft dar; jene inſtinctmäßige Symbolik hat es gedichtet, die in Wort und Rhythmus die Natur-Erſcheinung und eingehüllt in ihre Anſchauung die geiſtige Bewegung an Ohr und Sinn bringt. Weil wir eben von dem Thema der unglücklichen Liebe reden, weiſe ich hier noch auf das ächt im Volkstone gehaltene Lied „Die Schweſtern“ (S. 79) hin. Zwei Schweſtern gleichen einander wie ein Ei dem andern, man wird ihre lichtbraunen Haare nicht unterſcheiden, wenn du ſie in Einen Zopf flichtſt, ſie ſitzen an Einer Kunkel, ſchlafen in Einem Bett, aber:

Erſcheint mir denn auf keinem von euch allen Mein Ebenbild, in jugendlicher Friſche Hervorgeſprungen aus dem Waldgebüſche? O komm, enthülle dich, Dann ſollſt du mir mit Freundlichkeit in's dunkle Auge ſchauen! Noch immer, guter Knabe, gleich' ich dir, Uns beiden wird nicht voreinander grauen!" Voll Rührung ſagt er endlich der theuren Stätte Lebewohl: „O Thal! Du meines Lebens andre Schwelle! Du meiner tiefſten Kräfte ſtiller Herd! Du meiner Liebe Wunderneſt! ich ſcheide, Leb wohl! und ſei dein Engel mein Geleite!"

Wir haben geſehen, wie innig und wahr der Dichter die Liebe in ihrer naiv volksthümlichen Geſtalt ſich ausſprechen läßt. Ideenvoller, geiſtiger blickend wird ſie in der Geſtalt der Kunſt-Poeſie vor uns treten. Dem einfachen Volksliede noch näher ſteht das ganz im Geiſte Goethiſcher Anmuth empfangene Erſte Liebeslied eines Mädchens S. 38. Das Mädchen glaubt einen Aal im Netze zu ergreifen, aber er ſchnellt und ſchnellt ihr in Händen, ſchlüpft an die Bruſt, „Er beißt ſich, o Wunder! Mir keck durch die Haut, Schießt's Herze hinunter, Schnalzet da drinnen, legt ſich im Ring — Gift muß ich haben! Hier ſchleicht es herum, Thut wonniglich graben Und bringt mich noch um!" Wie kindlich traulich iſt die Erinnerung des Dichters an eine Jugendliebe, die mit den Worten beginnt und ſchließt: „Jenes war zum letztenmal, Daß ich mit dir ging, o Klärchen!" S. 3. Die kräftige Gluth edler und reiner Sinnlichkeit brennt wie die Flammenkrone der Granatblume in dem Gedichte: Liebesvorzeichen S. 40. Aber in höherer Bedeutung geht Schönheit und Liebe auf, da ſie auf den Schwingen erhabener Muſik dem Dichter zuſchwebt: Joſephine S. 64. Die Liebe erſcheint ihm aber auch als die anmuthvolle Muſe ſeiner

Poeſie; wenn es im Innern gährt und ringt, wenn dem unruhigen Geiſte das tief Empfundene in des Dichters zweite Seele, den Geſang, zu ergießen nicht gelingen will, da beſchwichtigt die einfach milde Erſcheinung der Geliebten den inneren Kampf — „Wie du dann geruhig deine braunen Lockenhaare ſchlichteſt, Alſo legt ſich ſchön geglättet All dies wirre Bilderweſen, All des Herzens eitle Sorge, Vielzertheiltes Thun und Denken“ .... (Der junge Dichter S. 9). Die heilige Bedeutung der Ehe, das rührende Bild des ſchönſten menſchlichen Feſtes hat uns der Dichter mit jener edlen, beruhigten Sittlichkeit, mit jener tiefen ſtillen Wärme des Goethiſchen Genius an's Herz gelegt in dem Hochzeitliede S. 54. Ein räthſelhaft geheimnißvolles weibliches Bild, wie aus ſeltſamen Träumen gewebt, führt der Dichter am Schluſſe in einer Reihe von Gedichten „Peregrina“ S. 231 vor uns. Hätten wir nur irgend einen Anknüpfungspunkt, um uns dieſe Phantasmagorieen zu deuten, ſo müßten uns dieſe herrlichen Bilder, dieſer Zauberhauch, dieſe myſtiſche Gluth mit ungetheilter Bewunderung erfüllen. Wie ſchön iſt die Stanze im Eingang:

Der Spiegel dieſer treuen, braunen Augen
Iſt wie von innrem Gold ein Wiederſchein;
Tief aus dem Buſen ſcheint er's anzuſaugen,
Dort mag ſolch Gold in heil'gem Gram gedeih'n:
In dieſe Nacht des Blickes mich zu tauchen,
Unwiſſend Kind, du ſelber lädſt mich ein,
Willſt, ich ſoll kecklich mich und dich entzünden,
Reichſt lächelnd mir den Tod im Kelch der Sünden!

Aber das Bild hat keinen Boden, es fehlt eine Notiz, ein trockener Anhaltspunkt des Verſtändniſſes, und wir müſſen hier wiederholen, was wir über phantaſtiſche Poeſie bereits geſagt haben.

Zwar erhalten dieſe Gedichte im Maler Nolten, in den ſie aufgenommen ſind, eine Unterlage in der Fabel dieſes Romans, aber wenn man auch dieſe zu Hilfe nimmt, ſo bleibt doch zu viel Dunkel zurück.

Wir treten aus dieſen geweihten Räumen edler Empfindung hinaus in das rauhe Leben und ſehen den Dichter von bitteren Erfahrungen erſchüttert; doch der harmoniſche Geiſt dämpft die Seufzer des Schmerzens, wenn der Dichter aufs Krankenlager hingeſtreckt die Muſe nicht um Gaben der Dichtkunſt, nur um Geſundheit, um Leben fleht — Muſe und Dichter S. 119. Geneſen ſchließt er wie ein frohes Kind die Hoffnung wieder in ſeine Arme und begrüßt heiter den hilfekundigen Retter — An meinen Arzt 121. Er glaubt ſich von den Freunden verkannt, ſein Glück, das langgewohnte, endlich hat es ihn verlaſſen, doch —

Ich ſprach zu meinem Herzen:
Laß uns feſt zuſammenhalten!
Denn wir kennen uns einander,
Wie ihr Neſt die Schwalbe kennt,
Wie die Cither kennt den Sänger,
Wie ſich Schwert und Schild erkennen,
Schild und Schwert einander lieben.
Solch ein Paar, wer mag es ſcheiden?
Als ich dieſes Wort geſprochen,
Hüpfte mir das Herz im Buſen,
Das noch erſt geweinet hatte.

Im Gefühle der Freiheit des Geiſtes neckt er luſtig die läſtigen Philiſter — Die Viſite S. 198. Im Bewußtſein, daß ächte Poeſie einen Scherz verſteht, parodirt er höchſt ergötzlich Goethes Schäferlied auf einen verlumpten Lammwirth und läßt ihn ſchließen:

Da kommen die Chaisen gefahren!
Der Hausknecht springt in die Höh'.
Vorüber, ihr Rößlein, vorüber,
Dem Lammwirth ist gar so weh!

Ich wünschte, daß die Leser durch nähere Bekanntschaft mit dem köstlichen Humor, womit der Dichter in schläfrige, etwas simpelhafte Zustände einzugehen weiß, in die treffliche Darstellung des Katzenjammers sich ganz hineinfühlen könnten, der ihn über einem schlechten Gedichte befällt, und woraus ihn endlich ein herzhafter Rettig rettet, den er auffrißt bis auf den Schwanz — Restauration 212. Aehnlich S. 213: Zur Warnung.

Befreit ihn aus dem Druck dieser kleineren Uebel sein Humor, so erhebt sich dagegen im Schwunge der Religion die Seele über den großen und allgemeinen Schmerz der Endlichkeit. Ganz das morgentliche Sabbathsgefühl des neuen Jahrs hauchen die schönen Strophen S. 138, ganz die heilige Trauer der Charwoche das schöne Gedicht S. 155.

Als ein wesentliches Moment in der Durchbildung des Dichters zu diesen durchsichtig edlen Formen der Kunstpoesie erkannten wir die Einflüsse des plastischen Geists der Alten. Von dem vertrauten Umgange mit diesen zeugt die größere Zahl derjenigen Gedichte, die in den letzteren Theil dieses Büchleins aufgenommen sind. Als den poetischen Genius, dem wie keinem Andern, die Höhen des Pelikon noch einmal sonnenwarm erglänzten, begrüßt er Goethe S. 134, unsern trefflichen Maler Eberhard Wächter läßt er uns in dem schönen Sonnette S. 135 sehen zurückgezogen in seine stillen Wände, Mit traurig schönen Geistern im Verkehr, Gestärkt am reinen Athem des Homer, Von Goldgewölken At-

tika's umfloſſen. Aber er darf ſich ſelbſt dieſen edlen Geiſtern geſellen, denn Wenigen iſt es gelungen, die alten Götter noch einmal in's Leben heraufzuführen, wie er von dem Jubel einer ſchwäbiſchen Weinleſe begeiſtert in dem Gedichte: Herbſtfeier S. 104 den Gott des Weins und ſeinen bacchantiſchen Dienſt zu einem neuen, aber im Geiſte der Innigkeit und modernen Humanität verklärten Leben aus dem Todesſchlummer erweckt. Seine Feier naht, braune Männer, ſchöne Frauen ſind verſammelt, ihn zu ehren, Noch iſt vor der nahen Feier Süß beklommen manche Bruſt, Aber weiter bald und freier Uebergibt ſie ſich der Luſt, — der Jubel beginnt, ſchon iſt der Dienſt des Gottes in vollem Lauf, Amor auch hat nichts dawider, Wenn ſich Wang' an Wange neigt, Und der Mund, im Takt der Lieder, Sich dem Mund entgegenbeugt, — dort drückt ein betrunkener Alter kindiſch den Krug an die Wange, indeß ein Junge ihm mit der Fackel kräftig den gekrümmten Rücken ſchlägt. Aber ernſt ſchaut aus dem Gebüſche, von Epheu umrankt, das träumeriſche Marmorbild des Gottes —

Wie er lächelnd abwärts blicket!
Er beſinnet ſich nur kaum.
Herrlicher! Dein Auge nicket,
Doch dieß Alles iſt ein Traum;
Luna ſucht mit frommer Leuchte
Dich, o ſchöner Jüngling, hier,
Schöpfet zärtlich ihre feuchte
Klarheit auf die Stirne dir.

Er iſt der Liebling der Götter und Menſchen, der Retter des Zeus, Mars ſchließt erſt ihn in ſeine Arme, Fühlet nun am Göttermarke Sich gedoppelt einen Gott, Dann erſt brüllt der Himmliſch-Arge

Todesluſt und Siegerſpott. Die Feiernden treten vor ihn, flehen ihn um ein Zeichen, daß ihm ihr Dienſt willkommen ſei —

Tritt in unſre bunte Mitte,
Oder winke mit der Hand,
Wandle drei gemeßne Schritte
Längs der hohen Rebenwand!
— Ach, er läßt ſich nicht bewegen —
Aber, horcht, es bebt das Thal!
Ja, das iſt von Donnerſchlägen!
Horch, und ſchon zum dritten Mal!

Selber Zeus hat nun geſchworen,
Daß ſein Sohn uns günſtig ſei.
So iſt kein Gebet verloren,
So iſt der Olymp getreu. —
Doch nach ſolcher Götterfülle
Ungeſtümmem Ueberſchwang
Werden alle Herzen ſtille,
Alle Gäſte zauberbang.

Stimmet an die letzten Lieder!
Und ſo, Paar an Paar gereiht,
Steiget nun zum Fluß hernieder,
Wo ein feſtlich Schiff bereit.
Auf dem vordern Rand erhebe
Sich der Gott und führ' uns an,
Und der Kiel, mit Flüſtern, ſchwebe
Durch die mondbeglänzte Bahn!

Wie vergeiſtigt erſcheint hier der alte wilde Naturdienſt im romantiſchen Echo dieſer herrlichen Reime! Doch Mörike hat auch antike Formen nachgebildet und gar manches Anmuthige im Sinne der elegiſchen und epigrammatiſchen Lyrik der Alten gegeben. Wie lieblich iſt S. 103. Die loſe Waare! Amor als Savoyarde tritt zu dem Dichter aufs Zimmer, das Jäckchen verſchiebt ſich, der

Dichter ruft: Ei, laß ſehen, mein Sohn! Du führſt auch Federn im Handel? Amor legt lächelnd den Finger auf die Lippen und flüſtert: Stille! ſie ſind nicht verzollt, er füllt umſonſt dem Dichter das Tintenfaß, und entſchlüpft. Von dem Moment an, will er was Nützliches ſchreiben, gleich wird ein Liebesbrief, wird ein Erotikon draus. Unter den lieblichſten Epigrammen erotiſcher Gattung zeichne ich beſonders noch aus: Maſchinka S. 123. Das edelſte kindliche Gefühl ſpricht aus den Diſtichen „An meine Mutter“ S. 126. Wie ſinnig iſt die wilde Roſe an dem unberühmten Grabe von Schillers Mutter gedeutet! S. 113. So vieles Liebliche und Edle aber der Dichter in dieſen älteren Formen reicht, ſo wenig ſcheint er für das moderne Epigramm und deſſen witzige Spitze beſtimmt zu ſein. Einiges zwar iſt ihm gelungen, namentlich Seite 202. Der Liebhaber an die heiße Quelle in B.

Du heilſt Den und tröſteſt Jenen,
O Quell, ſo hör auch meinen Schmerz!
Ich klage dir mit bittern Thränen
Ein hartes, kaltes Mädchenherz.
Es zu erweichen, zu durchglühen,
Dir iſt es eine leichte Pflicht;
Man kann ja Hühner in dir brühen,
Warum ein junges Gänschen nicht?

Anderes aber iſt matt und ohne Salz: der Dichter ſelbſt in ſeiner Phantaſiefülle, welche mehr als Witz iſt, verbarg ſich dieſen Mangel gewiß durch das Charakteriſtiſche des Bildes, das ihm dabei vorſchwebte, vergaß aber, daß das Poetiſche, ohne ſolches Rückwärtsſchließen auf etwaige Supplemente im Subjecte des Dichters, bezaubern ſoll. Hier beginnt wirklich der anfänglich ſo

volle Strom dieſer Lyrik im Sande zu verlaufen; ſtatt der praſſelnden Flamme reibt der Dichter Zündhölzchen, die öfters nicht brennen wollen. Schmieden wir aber dem Geiſte, der bis dahin gewiß in unſerer Liebe ſich feſtgeſetzt, daraus keinen Vorwurf. Mörike ſteht an poetiſchen Gaben zu hoch, um im Witze zu glänzen. Leſſing war ein feiner Epigrammatiſt, aber kein Dichter, ſondern ein Kritiker. Unter den Xenien ſind bekanntlich die pikanteſten nicht von Goethe, ſondern von Schiller. Mörike hat mehr komiſche Ader als dieſe beiden: dieß iſt aber die komiſche Anſchauung, die himmelweit über dem Witze ſteht, und die ſich erſt im Epiſchen, wozu ſich dieſer Genius erhob, zeigen konnte. Indem wir hier von ihm als Lyriker Abſchied nehmen, mache ich noch beſonders darauf aufmerkſam, wie reicher Stoff für Componiſten in dieſen Liedern iſt, und kehre eben hiedurch zum herzlichſten Lobe dieſer ächt poetiſchen Produkte zurück.

Gedichte eines Lebendigen.

Mit einer Dedication an den Verstorbenen. Sechste Auflage, 1843. Zürich, Literarisches Comptoir.

(Jahrbücher der Gegenwart. Jahrg. 1843. Nr. 1 ff.)

Zerrissenheit und Politik sind seit geraumer Zeit die Stoffe, worin die Poesie allein noch einiges hervorgebracht hat, was Aufsehen machte. Wirklich muß man gestehen, daß für die Dichtkunst jetzt die Zufriedenheit nicht an der Zeit ist; Lenz, Lerchen, Liebe und Wein sind matt geworden; das Gemüth, das sich den großen Interessen des öffentlichen Lebens verschloß und in den Genuß seiner Subjektivität einspann, hat diese unschuldigen Gegenstände todtgehetzt und ist endlich gerade in seiner Naturschwelgerei, in seiner Unthätigkeit und Interesselosigkeit vergeilt, an seiner thatenlosen Ueberfruchtung erkrankt und in Zerrissenheit untergegangen. Diese ist Entartung, aber doch eine höhere Form des geistigen Lebens, worin das Gemüth zu fühlen bekommt, wohin diese Poesie des heimlichen Glücks, aus welcher alle großen Menschen und Thaten verschwunden sind, endlich führe: zu ihrem Gegentheil, zur Hypochondrie, welche die nothwendige Folge des Versitzens ist. Haben wir erst wieder Größe, so werden wir uns auch jener unschuldigen Dinge wieder poetisch erfreuen können, ohne matt und endlich krank zu werden. „Der Deutsche muß erst freier sein, dann sei er Troubadour.“ Das wollen wir unserem

Dichter vorläufig gerne glauben. Die Zerriſſenheit taugt nichts, ſie ſoll nicht beſtehen, aber ſie iſt doch das Einzige, was die neuere Poeſie nach dem Ableben der romantiſchen Schule hatte und haben konnte. Gieb dem Menſchen zu thun, gieb ihm große Gegenſtände, und er wird keine Zeit mehr haben, immer und ewig von dem großen Riſſe, der mitten durch das Weltall und bei dieſer Gelegenheit auch durch ſein Herz ging, zu leiern. Man hat dies eingeſehen und nun die Politik ergriffen: ein guter Fortſchritt und wirklich zeitgemäßer Stoff. „Poeſie iſt im Halme, in der Palme, Poeſie die Mück' im Sonnenſchein und Poeſie vor Allem auch im Wein; wie Gott iſt ſie zuletzt in allen Dingen, doch wenn einmal ein Löwe vor euch ſteht, ſollt ihr nicht das Inſekt auf ihm beſingen," ſagt Herwegh in ſeinem Sonett an die Naturdichter. Und doch taugt auch die Politik nichts in der Poeſie, wenn man nämlich unter der Politik verſteht die Unzufriedenheit mit der Gegenwart des Staats, den Wunſch, daß er anders werde, die Aufforderung an das Volk, daß es die Formen ſeines Staatslebens ändere: d. h. alſo paränetiſch-politiſche Dichtung. Sie taugt nichts, weil ſie eine Idee ausſpricht, welche noch keinen Körper hat, ſondern ihn erſt bekommen ſoll, welche alſo noch abſtract iſt. Nennt man politiſche Poeſie diejenige, welche vergangene große Thaten und Schickſale der Völker beſingt, wo die Idee, ſchon zur Wirklichkeit geworden, ihren Körper dem Dichter fertig mitbringt und nur die künſtleriſche Umgeſtaltung deſſelben von ihm erwartet, dann kann es keine größere Poeſie geben, als politiſche, dann iſt Homer, dann iſt Shakſpeare ein politiſcher Dichter. Ich habe dieſen wichtigen Unterſchied in einem Aufſatze über Shakſpeare erörtert, welcher in dem litterar-hiſtoriſchen

Taſchenbuch von Prutz demnächſt erſcheinen ſoll, und ſo die Antinomie zu löſen geſucht, welche zwiſchen den beiden gleich wahren Sätzen, daß, wie alle Tendenz, ſo insbeſondere die politiſche Tendenz in der Poeſie verwerflich iſt, und daß es doch keinen würdigeren Stoff für den Dichter giebt, als das Staatsleben, zu beſtehen ſcheint. Ich kann mich hier auf dieſe Unterſuchung, welche gründliche Erörterungen verlangt, nicht einlaſſen und muß daher die Leſer erſuchen, jenen Aufſatz zur Hand zu nehmen, wenn ſie ſich überzeugen mögen, daß mein obiges Wort über Poeſie ſo abſprechend nicht ſei, als es vielleicht ſcheint.

Inzwiſchen iſt allerdings zwiſchen den Gattungen der Poeſie zu unterſcheiden. Das Epos und Drama bedarf zu ſeinem Inhalte allerdings Ideen, welche ſchon in Handlung und Geſchichte übergegangen ſind, denn dieſe Formen der Poeſie können eine gegebene objective Welt gar nicht entbehren. Dagegen die lyriſche Poeſie iſt ihrem Weſen nach ſubjectiv; der Dichter ſpricht ſein eigenes fühlendes Herz aus, gleichviel, ob die wirkliche Welt ſeiner inneren Welt entſpreche oder nicht; ja daß dieſe jener nicht entſpricht, dies kann gerade der Hebel ſeiner feurigſten Empfindungen ſein. Der Körper zu dem geiſtigen Gehalte, den er ſeiner Poeſie einhaucht, iſt im Grunde ſeine eigene Perſönlichkeit, er ſelbſt iſt die Erſcheinung der Idee, die in der Welt noch nicht Raum gewonnen hat, ſein Gedanke iſt noch Subject. Wenn dies im Allgemeinen wahr iſt und dem lyriſchen Dichter die Befugniß ſichert, mancherlei Inhalt aufzunehmen, der für das Epos und Drama noch zu unwirklich wäre, ſo bedarf es doch weſentlicher näherer Beſtimmungen. So viel vor Allem verſteht ſich von ſelbſt, daß man dem Dichter in jeder Zeile anfühlen muß, daß es ihm

mit ſeiner Begeiſterung ein wahrer Ernſt ſei, daß nicht Eitelkeit, nichts Windiges mitunterſpiele, daß er Gut und Blut für die Verwirklichung ſeiner Idee zu opfern bereit wäre, ſonſt fehlt ihr die einzige Objectivität, die ſie haben kann, die Perſönlichkeit. Beſonders übel wird es daher dem politiſchen Dichter anſtehen, wenn er die Zerriſſenheit in die Politik aufnimmt, wenn er neben ſeiner großen Sache ein in eitlen Schmerzen ſich beſpiegelndes Ich in den Vordergrund zu drängen ſucht, kurz wenn er Heiniſirt. Einen Charakter wollen wir ſehen, einen Felſenmann; er braucht darum kein Turner, kein chriſtlich deutſcher Burſchenſchäftler zu ſein, unſere Zeit begründet billig ihre Ideen von Staat und Freiheit auf eine andere, weitere, weltgebildetere Anſchauung. Daß die Grundidee, welche eine ſolche Lyrik durchdringt, wiewohl noch unwirklich, doch nicht aus dem Blauen aufgefangen, ſondern in ſich ſubſtantiell und eine gegenwärtige Macht in den Geiſtern und Herzen Vieler ſei, daß er ausſpreche, was ſeine Zeit innerlich bewegt, das iſt es, was wir ebenfalls an ihn zu fordern haben. Freilich kommt es dann immer noch darauf an, wie er eine ſolche Idee gefaßt hat und auslegt, ob er ſie in leerer Allgemeinheit oder in concreter Fülle beſitzt und darzuſtellen weiß, ob ſie ihm aus der Betrachtung des Einzelnen in der Wirklichkeit fließt, oder ob er vom Abſtracten zum Concreten erſt den Uebergang ſucht. Er muß die einzelnen Gebiete des öffentlichen Lebens, wo die Unfreiheit oder umgekehrt der Keim eines neuen Lebens ſich fühlbar macht, in's Auge gefaßt haben, das Leben, die Welt muß er kennen, dem Pulsſchlag des Geiſtes in den einzelnen Gliedern nachſpüren, die Wege muß er aufſuchen, welche die innere Macht der Zeit wandelt, um den Boden für große Zwecke der Zukunft

aufzulockern. Dies iſt das Concrete, was ſeiner Idee nicht fehlen darf, wie wenig ſie übrigens concret in dem Sinne einer Thatſache iſt.

Genügt nun ein Dichter allen dieſen Forderungen, iſt er ein wahrhafter Charakter, ſpricht er aus, was die Beſten ſeiner Zeit bewegt, ſpricht er es nicht abſtract, ſondern concret aus, ſo iſt er — doch immer noch kein Dichter. Die Politik, das heißt alſo für unſern Zuſammenhang: die Unzufriedenheit mit der Gegenwart des Staatslebens und der heftige Wunſch einer beſſern Zukunft deſſelben, Begeiſterung für große Handlungen, die ſie herbeiführen ſollen u. ſ. f., bleibt doch immer auch für die lyriſche Gattung ein gegen ächt poetiſche Behandlung völlig widerſpenſtiger Stoff. Wir fanden den Grund hievon zuerſt ganz allgemein darin, daß ſolche Ideen, weil ſie erſt wirklich werden ſollen, dem Dichter gar keine Erſcheinung, Geſtalt, kein poetiſches Fleiſch entgegenbringen. Nun mußten wir zwar einräumen, daß die lyriſche Poeſie andere Bedingungen als Epos und Drama hat, daß Stoffe, welche für dieſe objectiven Gattungen zu körperlos ſind, für das ſubjective Weſen der Lyrik immer noch geeignet ſeien. Aber wir müſſen die Frage jetzt noch von einer andern Seite nehmen und von der Stimmung reden, in welcher die wahren Kinder der Muſe empfangen ſein wollen, ob ſie nämlich mit ſolchem politiſchem Eifer beſtehen könne. Nein, ſie kann es nicht; die Unruhe des Intereſſes, die Haſt, die Sorge, die Ungeduld verzehrt ſchlechtweg jene ſchöne Einheit aller geiſtigen und ſinnlichen Kräfte, welche ſich in dem ſtillen Weben, Träumen, Schaffen der Phantaſie darſtellt. Wahre Dichtung iſt nur, wo Beſitz iſt, Beſitz, der zwar, wie alles Menſchliche, der Sehnſucht noch

unendlichen Raum läßt, aber doch Beſitz und Genüge der Seele. Die Völker müſſen glücklich ſein, wo Poeſie blühen ſoll; wo ſie mit ihrer Vergangenheit gebrochen haben und ſorgenvoll, ob ihre tiefſten Wünſche ſich verwirklichen laſſen, in die Zukunft blicken, da kann keine Dichtung gedeihen, und diejenige Dichtung, welche eben dieſen politiſchen Bruch zu ihrem Gegenſtande macht, kann keine wahre Dichtung ſein. Shakſpeare fühlte ſich mit ſeinem Volke höchſt glücklich unter der Regierung der Eliſabeth, von dieſer glücklichen Gegenwart ſchaute er auf die blutigen Bürgerkriege zurück, die ihr vorangegangen, und ſtellte nun dieſe ungeheuren Stürme mit dem ſteten Hinblick auf das geſicherte feſte Land dar, auf welchem er ſtand: dies iſt wahre politiſche Poeſie. Oder, um von einem Lyriker zu reden, Pindar preist den olympiſchen Sieger, die Stadt, deren Bürger er iſt und erfreut ſich nun an der Herrlichkeit ſeines Vaterlandes. Wo nun aber alle Gedanken und Gefühle ſich auf einen Zweck ſpannen, der erſt erreicht werden ſoll, da wird aus der Poeſie bloße Rhetorik. Der Redner hat einen Zweck im Auge, für den er, wie er ſelbſt für ihn begeiſtert iſt, ſeine Zuhörer zu ſtimmen, in Feuer zu ſetzen ſtrebt; dieſer Zweck wird unverhüllt als ein Gedanke, welcher That werden ſoll, aufgeſtellt, der Redner geht von ihm aus, kommt auf ihn zurück und ſetzt übrigens alle Mittel der Empfindung und Phantaſie für ihn in Bewegung, aber auch nur als Mittel. In der ächten Poeſie dagegen iſt die Phantaſie nicht das Mittel des Gedankens, ſondern der Gedanke äußert ſich gar nicht anders, als nur verhüllt in ihr und durch ſie, und kommt getrennt von ihr weder dem Dichter ſelbſt, noch dem Zuhörer (es iſt hier nicht vom Kritiker die Rede, ſondern von dem äſthetiſch genießenden

Zuhörer) zum Bewußtſein. Die Elemente der Darſtellung und Mittheilung ſind alſo in der Rhetorik ganz andere, als in der Poeſie. Dem politiſchen Dichter, wie ihn unſere Zeit hervorbringt, wird aber eben dadurch, daß er einen noch unverwirklichten Zweck als Gedanken und in der Form des Gedankens ſich und dem Leſer vorhält, alle poetiſche Stimmung, alle Naivetät, jenes unbewußte innere Singen und Klingen auseinandergezogen und verzehrt: er wird zum Rhetoriker. Ich tadle nicht ſein Intereſſe, ſeine Ungeduld, Unruhe, ich ſage nicht, unſere Zeit könne anders ſein; ich ſage nur, poetiſch kann ſie, ſo wie ſie einmal iſt, nicht ſein. Und wie der Dichter ſtoffartig verfährt, ebenſo das Publikum: es verwechſelt das rhetoriſche Pathos um der gleichen Begeiſterung für die Sache willen mit der Poeſie. Es kann nicht lauter ächte Poeſie geben, jede Kunſt hat gewiſſe angrenzende Gebiete, worin ſich Zwitter-Gattungen aufhalten, welche das ſtrenge Forum der Aeſthetik zwar von der Kunſt ausweist, welche aber doch auch ihr gutes Recht der Exiſtenz haben. Es wird ſich dann nur fragen, ob der Rhetoriker wenigſtens ein guter Rhetoriker iſt und ob ihm eine weſentliche Form wirkſamer Beredtſamkeit, die Ironie, die Satyre, die insbeſondere bei politiſchen Stoffen ſo ſehr am Orte iſt, zu Gebote ſteht. Iſt ſein Geiſt inhalts- und erfahrungsreich, ſeine Betrachtung concret, nicht abſtract (— abſtract iſt ſie immer, wenn von Poeſie die Rede iſt, aber für ſich betrachtet kann ſie in anderem Sinne entweder abſtract oder concret ſein —), wie wir dies oben forderten, ſo wird die Ader der Satyre von ſelber fließen.

Da aber der Kern einer ſolchen Dichtungsart an den äſthetiſchen Maaßſtab gehalten immer abſtract bleibt, ſo wird der Poet,

um uns für die Einförmigkeit ſeines überall in den Vordergrund geſtellten Intereſſes Erſatz zu geben, ſich als eine Perſönlichkeit darſtellen müſſen, welche, obwohl ſie auf die politiſche Sehnſucht Alles und Jedes zurückbezieht, doch noch ſo viel Unbefangenheit, Vielſeitigkeit und reine Menſchlichkeit übrig behält, daß der Grund-Accord in reichen Variationen wiederklingt, die Bruſt jedem ſchönen Gefühle offen bleibt und der oberſte Gedanke nicht mit dem Fanatismus der fixen Idee alles Andere aufzehrt. Der Dichter ſoll ein geſunder, ein ganzer Menſch geblieben ſein.

Endlich bedarf eine ſolche Poeſie, welcher es an innerer Form, d. h. an einem Stoffe, der für das innere Auge ein objectives Bild mit ſich führte, gebricht, des Schmuckes der äußeren techniſchen Form in verdoppeltem Maaße. Das naive Lied, das Kind der ächten poetiſchen Stimmung, die objectiveren Gattungen der Ballade und Romanze, die ſchon eine epiſche Anſchauung enthalten, können ein paar Härten, ein paar Lückenbüßer, einen unreinen Reim ſchon ertragen. Der Dichter aber, der uns für einen körperloſen Gedankengehalt bloß rhetoriſch zu intereſſiren ſtrebt, muß uns durch Reinheit der Form dieſen innern Mangel ſo viel möglich zu verbergen ſuchen. Auch iſt ſolche rhetoriſche Poeſie weſentlich Poeſie der Bildung, denn naive Zeiten wiſſen von abſtracten politiſchen Gedanken nichts; daher verlangen wir mit um ſo mehr Recht eine gebildete Form, und dieſe wird dem Dichter in dem Grade leicht, in welchem die Bildung eine große Geläufigkeit geglätteter Verſekunſt ſchon mit ſich bringt. Freilich entſteht aber in Zeiten reifer Bildung, da faſt alle Formen, Bilder, Reime abgenutzt ſind, auch ein Reiz der Verkünſtelung, eine Neigung zu Seltſamkeiten und Kunſtſtückchen, welche noch übler

ſind, als Rohheiten, und doppelt übel, wo die Begeiſterung für die reinſten und einfachſten Güter der Menſchheit das Wort führt.

Halten wir nun die Gedichte eines Lebendigen an dieſen Maaßſtab, ſo läßt ſich vor Allem nicht läugnen, daß ein für die Idee der Freiheit und des Vaterlandes mächtig bewegtes jugendliches Gemüth daraus athmet. Mit Grund hat gerade das Gedicht an den Verſtorbenen, das der Verf. wie ſein Loſungswort voranſtellt, großes Glück gemacht. Es iſt zwar eigentlich ungerecht, da Herwegh ganz vergeſſen zu haben ſcheint, daß der Verſtorbene in den Reihen des preußiſchen Heeres rühmlich gegen die Franzoſen gefochten hat. Inzwiſchen hat ſich dieſer Fürſt allerdings in der blaſirten Geſtalt eines „Vergnüglings," eines durch Genüſſe ermüdeten, auf weiten Reiſen eine letzte Zerſtreuung ſuchenden Vornehmen dem Publikum vorgeſtellt und konnte ſo immerhin als ein Repräſentant nachläſſig anſpruchsvoller Abgelebtheit, weltmüder moderner Wanderſucht das Ziel abgeben, woran die patriotiſche Wärme und Treue ſich Ritterſporen verdienen ging. Einige Wendungen dieſes Gedichts, vor Allem die Anrede des Fürſten von Ithaka, der nicht in Saus und Braus die Zeit verdehnt, ſondern ſtets nach Hauſe zu Weib und Volk ſich geſehnt hat, ſind vortrefflich und tief ſittlich gefühlt. Auch dem poetiſchen Wandersmann und Beduinen-Genremaler Freiligrath ſagt Herwegh in dem Sonett XXX. gut und einfach, wie ſein Herz gern im Lande bleibt und ſich redlich nährt. Es iſt wirklich ganz ein Zeichen der Zeit, daß die Kunſt, weil in der Heimath alle poetiſchen Formen verſchwunden ſind, genöthigt iſt, auszuwandern und die letzten Reſte von Naturzuſtänden in der Fremde zu ſuchen. Die bildende Kunſt hat wirklich keine andere Wahl, wenn ſie nicht Stoffe aus

der Vergangenheit behandelt, und da ſie objectiver Art iſt, ſo liegt ihr die Verſuchung nicht eben nahe, in die dargeſtellten Formen den Reflex unſerer modernen kranken Subjectivität zu legen; man weiß, wie viel Bedeutendes unter dem Vorgange eines Horace Vernet und Robert die Genre-Malerei in dieſer Richtung geleiſtet hat. Die Lyrik aber legt ihrer Natur nach in das Gemälde poetiſcher Zuſtände fremder Völker zugleich das Ich des Dichters hinein, ſeine Sehnſucht nach friſchem Naturleben, ſeinen Ueberdruß an der phantaſieloſen Cultur; mit dieſer Sehnſucht, welche an ſich ſehr natürlich iſt, will nun das Subject, dem es um den Gegenſtand nicht mehr zu thun iſt, ſich intereſſant machen, und Freiligrath, durch und durch reflectirt und declamatoriſch, Freiligrath, bei deſſen Gedichten ich immer das Bild habe, wie der Dichter vom Schreibtiſch aufſteht, ſich den Schnurrbart ſtreicht und ſpricht: das hab' ich einmal wieder kräftig geſagt, — dieſer ſieht am Ende gar in den zufälligen Umriſſen einer Wetterwolke auf einem Landſchaftsgemälde ſein eigenes wichtiges Geſicht und ſagt uns nun, er ſei der ſchreckliche Wettermacher. Dagegen iſt es nun offenbar ein Zeichen von Geſundheit, wenn der Dichter ſich entſchließt, hübſch ordentlich zu Hauſe zu bleiben und ſeine Bruſt mit den gegenwärtigen, wahren und objectiven Intereſſen ſeines Vaterlandes erfüllt. Herwegh iſt mit Freiligrath über der Frage, ob der Dichter eine politiſche Tendenz haben ſolle, zuſammengeſtoßen. Beſingt der Dichter — und der Streit ging von einem ſolchen Falle aus — einen Stoff, in welchem ſeiner Natur nach politiſche Fragen zu Sprache kommen, ſo kann und darf er ſich dieſer Betrachtung nicht entziehen. Er ſteht freilich „auf einer höheren Warte, als auf der Zinne der Partei,“ allein die Sache

der Freiheit ist nicht Parteisache, sondern absolute Sache. Politik ist nicht poetisch; geräth man aber einmal an einen politischen Gegenstand, so soll man nicht indolent gegen seine innere Bedeutung sein, noch weniger für das Verkehrte begeistert, wie Freiligrath für den Kölner Dombau und was daran hängt. Herwegh hat Unrecht, wenn er absichtliche politische Tendenz vom Dichter fordert, Freiligrath hat Unrecht, wenn er meint, daß darum die Brust des Dichters nicht stetig und unabsichtlich von großen und freien politischen Gefühlen erfüllt sein müsse. Uebrigens vergleiche ich beide so: Freiligrath hat — nur krankhaft gemischt und ohne einen wahren substantiellen Mittelpunkt — mehr spezifisches, poetisches Talent, als Herwegh. Herwegh dagegen hat den tieferen, besseren Gehalt, aber dieser Gehalt ist prosaisch. Prosaisch ist hier, ich wiederhole es, an sich kein Tadel; Begeisterung für große politische Ideen ist im weiteren Sinne auch poetisch, aber wenn man vom specifisch Poetischen redet, so ist sie prosaisch, weil alle Darstellung, die ein bloßes Sollen ausspricht, prosaisch ist. Wir kommen immer wieder an unserem ersten Satze an: wir haben in der Poesie jetzt nichts als Politik oder Zerrissenheit, spreche sie nun philosophisch oder wie bei Freiligrath malerisch, und beide taugen nichts.

Wir müssen aber nachsehen, ob unserem Dichter nicht doch auch etwas Zerrissenheit in die Politik eingeflossen ist. Seine Begeisterung trägt einen Charakter der Wahrheit und Energie, jedenfalls weiß er von der weinerlichen Zerrissenheit nichts; doch laufen einige Züge von einer, zwar mehr stheinischen, Selbstbespiegelung des Schmerzes und Grimmes mitunter, die ihm nicht besonders gut anstehen; denn so etwas weckt gleich Mißtrauen, ob der

politiſche Dichter auch ein ſubſtantieller Charakter ſei. So verſichert uns Herwegh, er ſei die ſchwarze, ſchwere Wolke, der Gott den Donner nur beſchied (An Frau Karoline S. in Zürich); ihn ſchaudert vor ſeinen eignen wilden Muſen, abſcheulichen, verſteinenden Meduſen (Sonett I.); — ſo ſoll er ſie entweder entlaſſen oder nicht mit ihnen vor den Spiegel treten. Uebrigens kann ich ihm zur Beruhigung ſagen, daß mich vor dieſen Muſen im geringſten nicht ſchaudert; — er „wird nun einmal wilder mit den Jahren, die Leidenſchaft iſt ſein Eliaswagen“ (Sonett XIII.), und das Gedicht an den König von Preußen ſchließt er mit den bekannten Worten: „Und wer, wie ich, mit Gott gegrollt, darf auch mit einem König grollen.“ Dieß Letztere iſt kein Antiklimax, wie er meint. Es iſt viel leichter, mit Gott, als mit einem König grollen. Gott iſt ein langmüthiger Mann und der einzige Monarch, der republikaniſch iſt; die Könige laſſen nicht mit ſich ſpaſſen. Es kann einem ehrlichen Kerl ſchon einmal paſſiren, daß er ſeinem Groll auf den Weltlauf widerſprechender Weiſe einen anthropomorphiſch vorgeſtellten Gott als Gegenſtand unterſchiebt, aber wenn man Königen grollt, ſo iſt es nicht am Orte, jetzt von dieſen Weltſchmerzen zu erzählen, da giebt es mit ſo beſtimmten und reellen Hinderniſſen zu kämpfen, daß man jetzt keine Zeit hat, an ſolche metaphyſiſche Leiden zu denken, und die Gegner nehmen auch keine Rückſicht darauf, ob ihr Feind durch einen ſolchen philoſophiſchen Groll intereſſant ſei oder nicht. Inzwiſchen wollen wir ſolche Eitelkeiten, da ſie nicht zu häufig unterlaufen, unſerem Dichter gerne nachſehen und nicht nur einräumen, daß es ihm mit ſeiner Begeiſterung Ernſt ſei, ſondern uns deſſen herzlich erfreuen, daß es eine Macht der Zeit und große öffentliche Bewe-

gung der Gemüther ist, die in ihm ihre Stimme gefunden hat. Wenige werden seinen Enthusiasmus in der Form eines abstracten Idealismus theilen; aber seine Gedichte hätten, so schwach das ästhetische Urtheil eines großen Theils des Publikums sein mag, doch den Anklang nicht finden können, den sie gefunden haben, wenn nicht ihr Inhalt in den Gemüthern so stark angeklungen hätte, daß man darüber die Schwächen der Form vergaß.

Wenn es aber an sich ausgemacht ist, daß die politische Begeisterung als eine Begeisterung für ein Sollen prosaisch ist, so kann sie sich einer concreten poetischen Darstellungsfähigkeit dennoch dadurch nähern, daß ein durch Beobachtung reicher, durch Erfahrung erfüllter Geist die Erscheinungen einer der Umgestaltung bedürftigen Wirklichkeit im Einzelnen ergreift, immer eine bestimmte Gestalt, ein gegebenes ins Auge faßt und so sein abstractes Ideal nicht unmittelbar sehen läßt, sondern auf dem indirecten Wege der Ironie satyrisch zur Anschauung bringt. Satyre ist auch nicht ächte Poesie, aber doch poetischer als rhetorisches Pathos, weil sie concreter ist und immer bestimmte Gegenstände hat. An Aristophanes will ich hier gar nicht erinnern, der ein Satyriker im Großen ist und doch ganz Dichter bleibt; sein Stoff, der erkrankte athenienſische Staat, war auch im Untergange noch poetisch genug, um einem großen Genius Stoff zu Satyren zu geben, welche zugleich über den Boden der Satyre zu einem großartigen, wahrhaft tragischen Humor sich erheben. Es kann hier nur von neueren Dichtern die Rede sein und, da die politische Satyre im Drama bei uns polizeilich verboten und dem Lustspiel aller höhere Lebenskeim dadurch abgeschnitten ist, nur von Lyrikern. Hoffmann's von Fallersleben unpolitische Gedichte haben

die Kraft der Satyre; er geht immer von einzelnen beſtimmten Gegenſtänden und Fällen aus und erreicht, indem er ſie ironiſch in ihrer Verkehrtheit aufweist, alle Vortheile einer beißenden Komik. Herwegh dagegen erſcheint durchaus als ein erfahrungslos enthuſiaſtiſcher Jüngling, der nicht klar weiß, was er will, in überſtürzendem Zorne über alles Beſtimmte hinausfährt und ſein Ideal weder poſitiv aufbauen, noch negativ durch Auflöſung der faulen Flecken in der Wirklichkeit entfalten kann. Er wird uns darum, weil wir ihm hier den abſtracten Idealismus der Jugend zum Vorwurf machen, nicht unter die Hüter des Vergangenen zählen, denen er in dem Gedicht: „die Jungen und die Alten“ das Recht der Jugend entgegenhält; es giebt doch wohl auch einen männlichen Geiſt, der jugendlich bleibt. Dieſer jugendliche Enthuſiasmus hat auch ſein Schönes, nur muß man ihn nicht, wie geſchehen iſt, als Wahrheit und als ächte Poeſie ausrufen. Herwegh thut kaum ein Paar Schritte, ſeine Grundidee in ihre beſtimmteren Momente auseinanderzulegen; er will Deutſchlands Einheit und Würde wiederhergeſtellt, die Preſſe befreit ſehen u. ſ. w., aber auch dies ſind noch lauter unbeſtimmte Allgemeinheiten, wo von Poeſie die Rede iſt. Es finden ſich ſo viele ſehr beſtimmte und greifliche Uebel im jetzigen Staate, welche ihm den reichſten Stoff für die Satyre oder meinetwegen auch für das Pathos dargeboten hätten, z. B. die ungeheuren Summen, welche die ſtehenden Heere verſchlingen, die Reactionen des Adels u. ſ. w.; da gab es lauter concrete, anſchauliche Figuren aufzuſtellen, aber Herwegh fliegt immer bodenlos über die Wirklichkeit weg. Man denke ſich ihn nur einen Moment lang in dem Verſuche begriffen, eine politiſche Komödie zu dichten, und man wird

ſogleich einſehen, wie ihm alle Objectivität und Plaſtik dazu fehlt: Kräfte, die zwar die Lyrik nicht in dem Maaße wie das Drama, aber angedeutet als Keime dennoch vorausſetzt.

Bleiben wir aber bei dem allgemeinen Ideal ſtehen, über welches Herwegh nicht hinauskommt, ſo käme in die unbeſtimmte Vorſtellung deſſelben dadurch wenigſtens mehr Beſtimmtheit, daß er, ſo weit ſolche in rhetoriſch-poetiſche Form gefaßt werden können, die Bedingungen ausſpräche, durch welche er glaubt, daß es verwirklicht werden könnte. Herwegh's Gedichte ſind voll von der Einen Bedingung, die er aufſtellt, von den Bildern eines blutigen Kampfes. Nun weiß man aber noch nicht einmal, was eigentlich durch einen ſolchen Kampf erreicht werden ſoll. Zwar er preist an mehreren Orten die Republik und demnach ſollte man meinen, dieſer Kampf werde vorzüglich den Herrſchern gelten müſſen; allein ein andermal ſetzt er wieder ſeine Hoffnung auf dieſe ſelbſt und hieher gehört nun vorzüglich das Gedicht an den König von Preußen. Er nennt ihn freilich den letzten Fürſten, auf den man baut, allein es iſt doch gar zu ſanguiniſch, die Erfüllung deſſen, wonach Deutſchland ſchmachtet, von einem Fürſten zu erwarten, der bei der Thronbeſteigung ſeinem Volke zugeſchworen hat, daß ihm das ſubjective Dafürhalten eines Einzelnen, der immer irren kann und deſſen unſicheres Urtheil daher das Volk durch das collective Urtheil ſeiner Vertreter berichtigt ſehen will, Garantie ſein und die Stelle einer Verfaſſung vertreten ſolle. Warum lobt er, wenn er Fürſten loben will, nicht ſolche, welche treu den Verfaſſungsrechten regieren? Wer übrigens ein Republikaner ſein will, — und nicht wenige Zeitgenoſſen werden gerne einräumen, daß die Republik (wenn ſich nämlich eine zuverläſſi-

gere und verſtändiger durchgeführte Form derſelben denken läßt, als die vergänglichen, an Sitteneinfalt weſentlich gebundenen Natur-Republiken des Alterthums und des Mittelalters, zugleich aber doch eine volksmäßigere, als die des amerikaniſchen Krämervolks) die vollkommenſte Staatsform ſei — wer ein Republikaner ſein will, muß nicht mit Monarchen liebäugeln, nicht genial mit ihnen thun. Es führt mich dieß auf die bekannten Auftritte in Berlin. Ich wünſche ſehr, nicht unter diejenigen gezählt zu werden, welche Herwegh vor dieſer Geſchichte als Dichter überſchätzten und hätſchelten, um, nachdem er in die königliche Ungnade gefallen, die Achſel über ihn zu zucken. Ich habe vorher nicht für ihn geſchwärmt, um ihn nachher im Stich zu laſſen. Es war eine ſehr verzeihliche und nach dem Vorgange des genannten Gedichts ſehr begreifliche Eitelkeit, zu meinen, es warte eine geiſtreiche Scene auf ihn, als ihn der Monarch zu ſich beſchied. Der unerfahrene junge Mann erwog nicht, daß er bloß antworten dürfe, wenn er gefragt werde, daß der andere Theil ſich mit Bequemlichkeit vorbereiten und eine Scene durchführen könne, die, nachher in den Zeitungen verkündigt, ganz zu ſeinem Vortheil ausfallen mußte. Verwöhnt und überreizt war er ohnedieß durch die Schmeicheleien, mit denen man ihm auf ſeiner Reiſe durch das nördliche Deutſchland entgegengekommen war, durch dieſes Hervorziehen, Beſchmauſen und Betoaſtiren in Berlin, — in Berlin, wo man bald dem Kinde im Mutterleibe einen Spiegel zuſtecken wird, damit es ja nichts Naives, keine unbewußte Kraft mehr gebe und wo es mir immer war, als ſei ſelbſt die Schwalbe in der Luft eigentlich ein Kunſtproduct und von Pappendeckel. Gleich darauf mußte nun Herwegh erfahren, daß die wirklichen

Handlungen des Regenten mit jenem geiſtreichen Auftritt in keinem abſonderlichen Verhältniſſe ſtanden; noch wollte er ſich nicht zugeſtehen, daß er enttäuſcht ſei, er verſuchte noch eine Geiſtreichigkeit in dem bekannten Briefe und mußte nun — was ihm nur heilſam ſein konnte — erfahren, daß es mit großen Herren nicht gut iſt Kirſchen eſſen.

Wovon nun alſo Herwegh Tag und Nacht träumt, iſt ein Freiheitskrieg; er ſieht nur wilde Roſſe ſich bäumen (ſolche verlangen einen guten Reiter), wiegt ſich in eines Streithengſts Bügeln zur Schlacht, ruft aus, daß von nun an der Haß heiliger ſei als die Liebe, betet zu Gott um ein Trauerſpiel der Freiheit, möchte ſich eine Ader öffnen für die Freiheit und verſpricht uns, daß unſere Ketten „im letzten heiligen Kriege“ brechen werden. Gegen wen ſoll nun dieſer blutige Kampf geführt werden? Das eine Mal, ſcheint es, gegen äußere Feinde, Franken und Ruſſen; der König von Preußen ſoll die Deutſchen gegen ſie führen.

Führ' aus den Städten uns in's Lager!
Und frage nicht, wo Feinde ſind;
Die Feinde kommen mit dem Wind:
Behüt' uns vor dem Frankenkind
Und vor dem Czaaren, deinem Schwager!

Man kann aber doch keinen Krieg vom Zaune reißen; es muß doch ein Anlaß da ſein. Ein andermal geht der Krieg gegen Tyrannen und Philiſter, wie z. B. in dem Gedichte: Aufruf. Wie ſoll nun das zuſammengehen? Sollen die Deutſchen etwa gegen den äußeren Feind ziehen und wenn ſie ihn beſiegt haben, die Waffen in der Hand behalten und die innere Freiheit von ihren Regenten fordern? Nehmen wir, wie es auch eigentlich gemeint ſein mag — Herwegh weiß es ohne Zweifel ſelbſt nicht recht —

immerhin an, er ſpreche von einer Revolution. Da ſitzt nun eben der Grundirrthum eines abſtracten Enthuſiasmus. Es iſt der Unſinn aller Demagogie, daß ſie handelt, ehe ſie ſich gefragt hat, ob der Volkswille für ihre Zwecke reif iſt. So lange die Deutſchen, wie Börne ſie definirt, Menſchen bleiben, welche Hofräthe entweder ſchon ſind oder werden wollen, ſo wird es, geſetzt den Fall, daß eine Revolution gelänge, den Tag nachher ſein, wie den Tag vorher. Die Völker werden regiert, wie ſie es verdienen; erziehe man ſie von unten herauf zu Menſchen, ſo werden ſie endlich perſönlich werden. Volksbildung thut uns noth; ein guter Schulmeiſter wirkt mehr für die Freiheit, als Bände Herwegh'ſcher Gedichte. Man muß nicht chirurgiſch helfen wollen, ehe mediciniſch geholfen iſt. Iſt erſt mediciniſch geholfen und kommt der Tag der Chirurgie; ſo iſt Herwegh's Schlachtenmuth am Platze. Die Vergleichung hinkt, denn bei Geſchwüren und Wunden müſſen beide Zweige der Heilkunſt zuſammenwirken, aber im Staatsleben iſt es anders. Völker, die innerlich nicht rein ſind, bekommen nach allen Amputationen nur Rückfälle. Dieſer Thatendrang, dieſe Luſt, drein zu ſchlagen, dieſer Saus und Braus iſt nichts, als ſtoffloſe Jugendbegeiſterung, ein vom Leben noch nicht gebildetes Kraftgefühl.

Herwegh ſcheint der Anſicht zu ſein, daß die Durchbildung eines wahrhaft organiſchen Staatslebens, worin es nicht zwei, ſondern nur Einen Willen und Eine Vernunft geben kann, mit einer Auflöſung der Kirche in den Staat, daß erhöhte politiſche Geſinnungen mit der Befreiung von dem Principe der heteronomiſchen Autorität des Glaubens in engem Zuſammenhange ſtehen; er erklärt ſich ſtark gegen Pietiſten, pietiſche Künſtler und Pfaffen,

er fordert ſogar, daß man die Kreuze aus der Erde reißen und Schwerter daraus machen ſolle. Das Letztere iſt ſo gefährlich wohl nicht gemeint, als es ausſieht; denn Herwegh beſchränkt ſich auf ſolche haſtige Ausbrüche und äußert ſonſt ſeine Empfindungen gern in der Form des Gebets, ja er zeigt einige Vorliebe für den zornigen altteſtamentlichen Gott und verſteht unter den unausſtehlich pfiffigen Sophiſten, welche das Gemüth abdanken wollen (Sonett VI.), ohne Zweifel die Philoſophen. Nur gegen die hierarchiſchen Anmaßungen der aus dem Mittelalter noch fortbeſtehenden Form der chriſtlichen Kirche tritt er mit großer Heftigkeit auf in dem Gedichte „Gegen Rom". Hier war nun eine Welt von Stoffen für die Satyre aufgeſchloſſen, hier boten ſich die beſtimmteſten Geſtalten und anſchaulichſten Verhältniſſe dem beißenden Witze dar, aber rhetoriſch wie immer ſchleppt er einen Fluch herbei und flucht ſo in's Unbeſtimmte hinein, ſtets daſſelbe wiederholend, durch das ganze Gedicht; es gehört unter die ſchlechteſten der Sammlung. Hutten iſt ſein Held (ſ. das Gedicht: Ufnau und S. Helena und die Nachahmung von Huttens Loſungswort: Jacta alea est), aber Hutten war ein ganz anderer Mann, er wußte nichts von einer allgemeinen abſtracten Begeiſterung, ſondern er kämpfte in ſehr beſtimmten Verhältniſſen mit ſehr beſtimmten Waffen und vor Allem mit dem ſcharfen, ſtets ein beſtimmtes Object treffenden Schwerte der Satyre.

Der Leſer fragt ſich vielleicht ſchon lange mit Verwunderung, ob denn das Kritik ſein ſoll, wo immer bloß vom Stoffe und gar nicht von der poetiſchen Form die Rede iſt. Allein dieß iſt eben die Art dieſer Poeſie, daß ſie ganz ſtoffartig iſt und nur nach dem Stoffe beurtheilt werden kann; darin iſt aber freilich

das äſthetiſche Urtheil von ſelbſt miteingeſchloſſen und ausgeſprochen. Dieſer abſtracte Gehalt trägt in ſich ſelbſt keinen Anſatz zum Uebergang in die Mannigfaltigkeit der Form, man dreht ſich ſtets im Kreiſe. Herwegh's Gedichte ſind durchaus tautologiſch und daher nicht wenig ermüdend. Wären ſie beſſer, ſo wären ſie verboten.

Zur Satyre, welche, wie dieß wiederholt geſagt werden mußte, die einzige Form iſt, durch die mehr Anſchein wahrer Poeſie in dieſe tautologiſche Rhetorik eintreten könnte, zeigen ſich nur wenige und dürftige Anſprünge; Herwegh hat keinen Humor und kann ihn als Pathetiker nicht haben. Der Abfall des Anaſtaſius Grün z. B. mußte nothwendig die Komik herausfordern; Herwegh perorirt aber in bitterem Ernſte (Anaſt. Grün S. 70) und nur am Schluſſe folgt eine, in dieſem Zuſammenhange dann höchſt ſtörende komiſche Wendung. Umgekehrt iſt das Gedicht „Schlechter Troſt“ ironiſch, hebt aber im letzten Verſe durch directe Rede die Ironie völlig auf, und es iſt unbegreiflich, daß der Dichter nicht fühlen ſollte, wie mit ſeinem uneinsletzten Verſe das Gedicht ſchließen mußte. Der Geſang der Jungen bei der Amneſtirung der Alten hat ebenfalls ironiſche Stellen, die zu dem übrigen Ernſte des Gedichts nicht recht klingen oder umgekehrt. Die einzige gute Satyre iſt Sonett XXXIV. „Pferdeausfuhrverbot“.

Der wahre Lyriker muß ſich als Dichter immer dadurch bewähren, daß er neben den idealeren Formen der Kunſtpoeſie auch ächte, volksmäßig empfundene, naive, ſchlechtweg ſingbare Lieder hervorbringt; ſie ſind nicht ſein Höchſtes, aber gewiß nicht die letzte Probe ſeines Dichterberufs. Schiller hat kein einziges Lied

gedichtet, ſein Reiterlied, das am meiſten liederartig und gewiß ſein beſtes lyriſches Product iſt, bleibt immer noch zu pathetiſch, rhetoriſch; Schiller war aber zur Lyrik auch nicht berufen, ſondern zum Drama; Goethe bewährte ſeinen lyriſchen Beruf gleich vom Anfang an durch die herrlichſten Lieder; Rückert kann gar kein Lied machen, weil er ganz Reflexionsdichter iſt; Freiligrath keines, weil er als Declamateur mit der Stange neben dem Aushängebild ſeiner Menagerie ſteht; Mörike hat die lieblichſten Lieder und eben deßwegen lieſt man ihn nicht, denn in jetziger Zeit gilt einmal Pathos für Poeſie. Herwegh nimmt einige wenige Anſätze zur Stimmung des Lieds, und da fühlt man ſich aus ſeiner ſonſtigen Weiſe ſogleich ganz wohlthätig herausverſetzt. Ich rede hier zuerſt noch von den Gedichten rein politiſchen Inhalts, die freilich den wahren unbefangenen Liederton nicht zulaſſen; dennoch gehört das Gedicht „Proteſt“ unſtreitig darum unter das Beſte der Sammlung, weil es liederartig iſt, weil hier die innere Erhebung wirklich zur muſikaliſchen Stimmung, zum Singen wird, und man ſich gern einen munteren Burſchen denkt, der das beim Weinglaſe ſingt und dabei tüchtig mit der Fauſt auf den Tiſch ſchlägt; kurz es hat Sinnlichkeit und übertrifft daher das meiſte Andere. Eben darum iſt auch Herwegh's Rheinweinlied beſſer als jenes Rheinlied, von deſſen Triumphen man, ohne für die Deutſchen zu erröthen, nicht ſprechen kann; beſſer, nicht nur weil es ſich nicht mit der armſeligen Begeiſterung einer nothfälligen Vertheidigung begnügt; ſondern weil es als Weinlied concreten Anhalt und Stimmung hat.

Noch näher tritt das eigentlich Poetiſche, wenn dieſe Stimmung zum Liede ſich nicht unmittelbar als Stimmung des Dich-

ters ausſpricht, ſondern einer beſtimmten Geſtalt, einer zweiten Perſon in den Mund gelegt iſt; denn hier beginnt Objectivität. In ein ſolches Element begibt ſich Herwegh mit ein paar Schritten hinein, ſo die Gedichte: Der ſterbende Trompeter, Reiterlied. Es lag hier zugleich der Volkston ganz nahe, das zweite hat wirklich einen Refrain in der Weiſe des Volkslieds, doch iſt hier viel zu wenig Eigenthümliches und Bedeutendes, auch wirklich zu Weniges, um dabei zu verweilen. Die objectivſten Gattungen der Lyrik, Ballade und Romanze, darf man bei Herwegh, wie ſich von ſelbſt verſteht, nicht ſuchen; aus ſich herauszugehen, eine poetiſche zweite Perſon, eine große Begebenheit ſelbſt ſprechen zu laſſen, liegt dieſer ganzen Art von Poeſie ferne, ſie iſt völlig direct, geht immer abſichtlich zu Werke, fällt immer mit der Thür in's Haus und weiß davon gar nicht, daß der Dichter ſich eigentlich hinter ſeine Masken ſteckt. Mehr Verkehr hat ſie mit der Natur, als mit einer menſchlichen Geſtaltenwelt, die ſich ſelbſt poetiſch erſt zu ſchaffen hätte; denn die Natur liegt für den Sentimentalen (Pathos und Sentimentalität gehören zuſammen) fertig da; doch auch die Natur hat für eine Poeſie, die in der rhetoriſchen Gattung noch rhetoriſcher als rhetoriſch iſt, nur ſoviel Bedeutung, als ſie Symbolik für die ſtets wiederkehrenden Ideen des Dichters darbietet. Herwegh geſteht daher (Strophen aus der Fremde) offen, daß die Naturſtimmung, die er in den Alpen erwartete, ausgeblieben iſt, daß er ſich in dieſer einſamen Welt nach dem Staub der Straßen und der tiefſten Qual der Menſchheit zurückſehnt, und gerade dieß iſt liebenswürdiger und poetiſcher, als wenn ihm die Natur bloß Anlaß geben muß, um ſeinen poetiſchen Zorn auszulaſſen, wie in dem Frühlingslied, das

nichts als ein Fluchlied auf Tyrannen iſt, oder in dem Gedichte Vive la République, wo ihm die glühenden Alpen zuerſt ein in Flammen verſinkendes Königshaus vorſtellen, dann aber umgekehrt als Symbole der politiſchen Reinheit, Freiheit, Selbſtſtändigkeit dienen: zugleich eine vorläufige Aufforderung, zu fragen, ob Herwegh in ſeinen Vergleichungen immer glücklich ſei. Dieſe ſymboliſche Art, Gedanke und Bild zu verknüpfen, iſt aber eben ſo wenig poetiſch, als alle bloße Symbolik.

Ich ſagte oben, daß ein pathetiſcher Dichter, da ſeine eigene Perſönlichkeit die einzige Objectivität iſt, welche für ſeinen abſtracten Ideengehalt den Körper abgibt, für dieſe Eintönigkeit uns wenigſtens dadurch entſchädigen müſſe, daß dieſe Perſönlichkeit doch nicht ganz in dem Einen Pathos aufgehe, ſondern als menſchlich offen und empfänglich für jedes ſchöne Gefühl ſich erweiſe. Schillers erſte und letzte Leidenſchaft war die Freiheit, in ſeinen Dramen wird ſie zu Handlung und Schickſal, in ſeinen lyriſchen Gedichten bleibt er allerdings pathetiſcher Dichter, aber wie reich, wie offen für jedes Zarte und Schöne in der Menſchheit, wie vielſeitig und menſchlich liebenswürdig iſt dieſes Gemüth! In dieſer kleinen Sammlung jugendlicher Ausrufungen, mit der wir uns hier beſchäftigen, finden ſich nun allerdings einige wenige Gedichte, worin der Dichter einmal ſeine Aufgabe und unbefangen menſchlich fühlt: ſie gehören wirklich auch zum Beſten in derſelben. Man verſtehe mich nicht ſo, als meine ich, die Schönheit fange eben nur da an, wo ein großes Intereſſe an den Schickſalen des Volkes andern: ich habe ja zwischen objectiv geſchichtlich und zwischen perſönlich politiſchen Stoffen unterſchieden und nur von den letztern behauptet, daß ſie nicht in das Gebiet

unvermiſchter äſthetiſcher Hervorbringung gehöre. Man iſt nun wirklich angenehm überraſcht, wenn man Herwegh einmal den liebenswürdigen Leichtſinn eines Béranger (dieſer iſt neben Hutten ſein Mann, ſ. das Gedicht Béranger) nachahmen und in dem Liede „Leicht Gepäck“, in dem Sonett „Die Geſchäftigen“ XXII. den Ton einer luſtigen Haut anſtimmen hört, deren einziges Gold die Morgenſonne und Silber all' der Mondſchein iſt. Ganz gemüthlich iſt das Sonett XXXVII. „Deutſche und franzöſiſche Dichter“, wo neben dem franzöſiſchen Poeten auf koſtbarem Divan, in prachtvollem Kaftan u. ſ. f. der deutſche in ſeinem Manſardenſtübchen erſcheint, umduftet von des Gartens blühendem Flieder und, indeß die jungen Spatzen vor'm Fenſter als Ehrengarde ſchildern, an ſein deutſches Mädchen Lieder ſchreibt. Auch die Frauen ſind ihm in ſeinem Pathos nicht ganz gleichgültig geworden; nur wenn er die Freiheit darum verkaufen müßte, läßt er die Liebe laufen (p. 15), ſein Mädchen muß ihn mit der Freiheit theilen (p. 77). Gelegentlich erſcheint er ſogar als ein arger Ketzer und Sultan Scheriar in der Liebe (Sonett XLI.), doch ſammelt er ſich ebenſo auch zu ſchöner und tiefer Innigkeit (Sonett XL.) und edler Frauenverehrung („An Frau Karoline S. in Zürich“). Mit ebenſo ernſtem Sinne beklagt er das Verſchwinden der Freundſchaft in unſern Tagen (Sonett XXVII.). Unter den Sonetten beſonders ſind einige, wo ſich unbefangen und nicht verbrannt von dem Einen politiſchen Pathos eine edle, rein menſchliche Gefühlswelt aufſchließt und, wo wir den Dichter ſo weich, ſo im beſſeren Sinne ſentimental finden, daß wir den Mann des Grimmes und Fluches kaum wieder in ihm erkennen. Die Sentimentalität hat auch ihre Zeit und iſt ſchön, wo ſie nicht die

ganze Poeſie ſein will; daher lieſt man Sonette wie XVIII., wo der Tod als ein Freund geprieſen wird, der die Menſchen wie Kinder liebend an das All zurückgibt, wie XIX., wo der fromme ſtille Friedhof den hohen Alpen vorgezogen wird, nicht ungern, und Sonett XV. gibt uns einen erhabenen Blick in den unbewegten, hinter allen einzelnen Wellenſchlägen verborgenen, heiligen Grund der Dichterſeele. Auch Sonett XVI. iſt ſchön und tief empfunden: der Strom, der, ſo weit er ſchweift, nie vergißt: „ich muß zum Oceane", ſoll der Menſchenſeele eine hohe Lehre geben. Hier muß ich noch das ſchöne Gedicht „Strophen aus der Fremde" II. hervorheben, worin der Dichter ſich ſehnt, hinzugehen wie das Abendroth und wie der Tag in ſeinen letzten Gluthen ſich ſanft in den Schooß des Ewigen zu verbluten, hinzugehen wie der heitre Stern, ſo ſtille und ſo ſchmerzlos in des Himmels blaue Tiefen zu ſinken, hinzugehen wie der Blume Duft, der freudig ſich dem ſchönen Kelch entringt und als Weihrauch auf des Herren Altar ſchwingt, hinzugehen wie der Thau im Thal — „o wollte Gott, wie ihn der Sonnenſtrahl, auch meine lebensmüde Seele trinken" — hinzugehen, wie der bange Ton aus den Saiten einer Harfe, der, kaum dem irdiſchen Metall entfloh'n, ein Wohllaut in des Schöpfers Bruſt erklinget; dann folgt der Schluß:

Du wirſt nicht hingehn wie das Abendroth,
Du wirſt nicht ſtille wie der Stern verſinken,
Du ſtirbſt nicht einer Blume leichten Tod,
Kein Morgenſtrahl wird deine Seele trinken.

Wohl wirſt du hingehn, hingehn ohne Spur,
Doch wird das Elend deine Kraft erſt ſchwächen,
Sanft ſtirbt es einzig ſich in der Natur,
Das arme Menſchenherz muß ſtückweis brechen.

Ich ſchließe gerne die materielle Betrachtung dieſer Gedichte mit dem Lobe eines ſo reinen, zarten Klanges. Hier iſt nicht gemachte Empfindſamkeit, nicht eitle Selbſtbeſpiegelung in künſtlichen Schmerzen, hier iſt wahres Menſchengefühl, Gefühl des Schickſals.

Leider iſt aus dem ewigen Ringe, worin das Pathos Herwegh's ſich dreht, nur ſelten ein Seitenſchritt auf eine ſolche grüne Stelle vergönnt. Iſt nun dieſe politiſche Leidenſchaft aus Gründen, die ich mehr als einmal hervorgehoben und gegen Mißverſtändniß geſchützt habe, an ſich unpoetiſch und läßt ſie dasjenige gar nicht zu, was im tieferen Sinne Form heißt, objective Verkörperung nämlich, mannigfaltige Geſtaltenwelt und Naivetät der Grundſtimmung, jenes ahnende Helldunkel, worin alle Poeſie geboren wird, ſo muß dieſer Mangel durch um ſo größeren Glanz des äußerlich beigegebenen Schmucks verdeckt werden. Eine Poeſie wie dieſe bewegt ſich eigentlich nur in den beiden äußerſten Enden der dichteriſchen Darſtellung: ſtoffartiger Gehalt und äußere Form. Die eigentliche Mitte, das poetiſche Fleiſch, fehlt; ſo muß die Haut um ſo ſchöner ſein. Solche äußerliche Mittel, den abſtracten Stoff zu ſchmücken, ſind, um das zuerſt zu nennen, was noch mehr zum Inhalte gehört, treffende epigrammatiſche Wendungen und ſogenannte ſchöne Gedanken, ſodann, ſchon mehr gegen das bloß Formelle hin, Reichthum an Vergleichungen, und endlich flüſſige, correcte, kunſtreiche Technik.

Auf den Effect einzelner guter Gedanken, epigrammatiſcher Schlußwendungen, pikanter Refrains arbeitet Herwegh überall mit großer Vorliebe hin und druckt ſie gerne groß, wie z. B. „Prieſter nur wird's fürder geben und kein Laie mehr auf Erden

ſein“ (in dem Gedichte Zuruf) oder — „heiliger wird unſer Haß als unſre Liebe werden“ u. dergl. Herwegh iſt glücklich in ſolchen Wendungen und hat damit bei der großen Zahl derjenigen, welche nicht zu wiſſen ſcheinen, daß die Zeit vorbei iſt, wo man um einzelner Stellen und gut geſagter Sätze willen jemand für einen Dichter hielt, großes Geräuſch erregt. Das Hinſtreben nach ſolchen Einzelwirkungen iſt aber gerade das Geſtändniß, daß der Kern einer ſolchen Poeſie nicht poetiſch iſt. Es ſind Acte der Reflexion, nicht der Phantaſie. Soll aber einmal der Ideen-Vorrath und die Summe glänzender Gedanken den Werth eines Dichters beſtimmen, ſo dürfte man billig fordern, daß Herwegh reicher daran ſei und hält man ihn neben die Gedankenfülle Schillers, ſo verſchwindet er in nichts.

Aeußerſt freigebig iſt Herwegh mit Bildern und Vergleichungen; er häuft ſie wie der Orientale, der im Gefühle, daß ſeiner Poeſie die innere Plaſtik fehlt, ſie um ſo glänzender mit ſolchen einzelnen Edelſteinen umhängt. Herwegh ſagt immer daſſelbe, nur mit andern Wendungen, neuen Bildern, man rückt nicht vom Flecke, es dreht ſich nur eine Scheibe von Vergleichungen um den auf einen Punkt gebannten Zuſchauer. Manche Gedichte ſind wirklich nichts als Bilderreihen ohne allen Fortgang des Gedankens. So das „Frühlingslied,“ wo an allen Erſcheinungen des Frühlings herumgegangen wird, um ſie dem Tyrannen zum Fluch zu deuten. Als näheres Beiſpiel will ich nur zwei Verſe aus dem Gedichte an Frau Karoline S. in Zürich herſetzen.

Gleichwie am ſtillen Abend ſchmettert
Durch heitre Luft Trompetenklang,
Gleichwie's um Roſenbüſche wettert
Ein blühendes Geſtad entlang,

Gleichwie zum Sturme ruft die Glocke,
Indeß noch Beter am Altar,
Wie neben eines Kindes Locke
Ein graues, ernstes Greisenhaar, – –

So tönt zu meinem stillen Volke
Mein zürnend, freiheitheischend Lied;
Ich bin die schwere, schwarze Wolke,
Der Gott den Donner nur beschied;
Ich bin kein froher, freud'ger Bube,
Deß Wappen Rose und Pokal,
Ich sitz' als Geist auf Banko's Stuhle
Bei jedem frechen Königsmahl.

Das letzte Bild ist glücklich, wie die Mehrzahl von Herwegh's Bildern, aber hat man bei dieser lang aufgefaßten Schnur von Vergleichungen nicht den Eindruck, daß der Dichter die Perlen erst zusammensuchen, daß er sich besinnen mußte: was kann ich da noch sagen, welches Bild noch aufbieten? Sehr störend wird dieß Haschen nach Vergleichungen, wenn geradezu mitten im Pathos ein Bild eintritt, das, offenbar künstlich aufgefunden, allen Eindruck unmittelbaren Ergusses aufhebt.

So lautet der Anfang des Gedichtes „Gebet:"

Brause Gott mit Sturmesodem
Durch die fürchterliche Stille,
Gieb ein Trauerspiel der Freiheit
Für der Sklaverei Idylle u. s. w.

Mitten in diesem Aufschwung sind die Bilder: Trauerspiel, Idylle viel zu gelehrt. Manchmal sind diese Vergleichungen höchst gesucht, bis zum Unverständlichen. So wird z. B. Jeder Folgendes ein paar mal lesen müssen, bis er es faßt (An die deutschen Dichter):

Es hat dem Vogel in dem Neſt
Der Himmel nie gewankt,
Er dünkt den Mächtigen nur feſt,
So lang der Thron nicht ſchwankt.

Geſucht und doch matt ſind die bildlichen Gegenſätze (in dem Gedichte, Gebet):

Nur vernichten kann der Krieg uns,
Solch ein Frieden wird uns würgen!
In dem wilden Kampfgewühle
Mag es wohl ihr werden heiß,
Aber ſtrucheln muß die Freiheit
Auf des Ruſſen ſtarrem Eis.

Gezwungen offenbar iſt auch das Bild am Schluſſe von „Schlechter Troſt:“

Was hilft dem Vogel die Sonnennähe,
Den todt ein Adler trägt hinan?

Abgeſchmackt wird die Vergleichung in folgender Stelle des Gedichts an Béranger:

Es wurde zur erſchütternden Lawine
Des holden Hauptes leichter Flockenſchnee.

Oft ſcheint der Zwang des Verſes unpaſſende Vergleichungen mit ſich geführt zu haben, wie in dem Gedichte: Aufruf.

Eure Tannen, eure Eichen —
Habt die grünen Fragezeichen
Deutſcher Freiheit ihr gewahrt?

Ulrich von Hutten würde wohl ſchwerlich Deutſchlands Heiland heißen, denn das iſt doch offenbar den Mund zu voll genommen, wenn nicht ein Reim auf Eiland vonnöthen geweſen wär (Ufnau und St. Helena II.). An andern Orten greift Herwegh ein hinkendes Bild auf und hetzt es zu Tode. So erinnert ihn

in dem Gedichte „Neujahr“ der gleichgültige Ausdruck: Kette der Ewigkeit an die Ketten der Tyranney, er betet, daß, wie am Neujahr immer ein Ring zur Kette der Ewigkeit hinzukomme, so der Herr von dieſer Kette jedes Jahr einen Ring nehmen und den letzten zum Brautring der Freiheit werden laſſen möge. So ſpielt die wahre Begeiſterung nicht mit Bildern. Auch dahin verläuft ſich Herwegh auf ſeiner Bilderjagd, daß ihm daſſelbe Ding zu Vergleichungen im entgegengeſetzten Sinne dienen muß; ein Beiſpiel davon iſt: Vive la République, wo, wie ich ſchon oben hervorhob, die glühenden Alpen jetzt ein rauchendes Königshaus, jetzt ein goldenes Freiheitskiſſen u. ſ. w. ſind. Nicht immer am paſſenden Orte rekrutirt ſich Herwegh aus der alten Mythologie, ſo z. B. gerade in dem ebengenannten Gedichte, wo zu dem Volksliederton: „Daß aus deinem Jungfernkranz man kein Röschen knicke, Schweizerin hüt' ihn wohl beim Tanz“ das unmittelbar daneben ſtehende „friſch wie Venus aus dem Meer“ durchaus nicht ſtimmt. Auch wohl bloß des Reims wegen verzehrt ſich in dem Gedicht an den König von Preußen die deutſche Jugend in Gluthen eines Meleager, was ſich auf Lager und Schwager reimt. Das Bild paßt auch gar nicht; denn Meleager litt weiter nicht durch Gluthen, als daß ſein Leben erloſch, da das Holzſcheit, an das es gebannt war, verbrannt wurde.

Auch das Wortſpiel liebt Herwegh, ohne eben beſonderes Glück darin zu haben. Er braucht Witz für ſeine Gedanken-Armuth, aber der Witz iſt nur ſchön, wo er zwiſchen tieferen und volleren Quellen des Humors reichlich fließt. So will es nicht klappen, wenn er über A. Grüns Abfall ſagt:

Kein Stern ſo ſchön, daß er nicht bald zerſtiebe,
Wenn er am Ordensſternenhimmel geht!

Beſſer in dem Gedichte an den Verſtorbenen:

.... Und noch vor Gottes Sternen
Auf ſeine Sternchen weiſt.

Hinkend iſt das Wortſpiel auf Gutenberg — guter Berg; man kann eine Statue nicht wohl mit einem Berge vergleichen, auch die Kunſt, die Gutenberg erfunden, läßt durch ihre volubile Natur dieſe Vergleichung nicht wohl zu. Gar zu nahe an den ſogenannten ſchlechten Witz ſtreift das Wortſpiel (Gegen Rom): Und ſeit loyal dort nur Loyola.

Wir kommen allmälig zur äußerſten Schaale heraus und werfen jetzt einen Blick auf die techniſche Form dieſer Gedichte. Herwegh liebt künſtliche Versmaaße; einfache kurzzeilige ſagen der naiven Liederpoeſie zu und gelingen ihm ſelten ſo gut, wie in dem Gedichte an den Verſtorbenen; er bedarf des Schmucks verſchlungener Formen zu ſehr, um ihn nicht aufzuſuchen. Er entwickelt auch nicht wenig Kunſt darin und ſcheut nicht, in einer Strophe dreimal drei Reime miteinander zu kreuzen, wie in dem Gedicht an den König von Preußen, er liebt die künſtliche Form des Sonetts, — das kleine Bändchen enthält deren 52 — er greift öfters in die Ghaſelen-Form über, indem er die Aſſonanz-Reime derſelben zwiſchen andere aufnimmt. Aber die Kunſt geht in Künſtelei über und Herwegh zahlt dem modernen Rococo durch gelehrten Reimſchnörkel einen Tribut, der dem Manne ſchlecht anſteht, welcher eine allem Raffinement, aller Ueberwürzung feindliche Sache verficht und daher ſolche Freiligrazien und Freiligrazereien verachten ſollte. Man kann dieſe gerollten Papierſchnitzel etwa gelten laſſen, wo ſie als Parodie des Gegenſtandes angeſehen werden können. Mandſchuh und Handſchuh, Carrara

und Niagara mögen als eine Parodie auf die Bildungsformen der in dem Gedichte an den Verſtorbenen angegriffenen Menſchenklaſſe noch hingehen, ebenſo Baſſo, Taſſo, Semilaſſo in Sonett XIV. Für die Reimbeſteleien in dem Gedichte gegen Rom: Tropen — Ypſopen, Cola — Loyola, Sahara — Tiara, Zeter — Peter (das Letztere kann übrigens ſchlechterdings nicht gereimt werden), läßt ſich ebenfalls entſchuldigend ſagen, daß in dieſen Köpfen der Berniniſche Geſchmack und Zopfſtyl des reſtaurirten Katholicismus ſich abſpiegeln ſolle. Aber Herwegh fällt in dieſe Manier auch wo er ernſt und ganz im eigenen Namen ſpricht, und dies kann nicht genug getadelt werden. Beiſpiele: Erkür' ich — Zürich. Hieroglife — Thräne — Wundertiefe — Hippokrene. Standarte — Bonaparte. Kora — Meduſen — mora — Buſen — Pandora. Man möchte ihm in ſeiner Manier zurufen:

O Tyrannen-Erſchütterer Herweg,
Deine Reime vom Zaune nicht zerr weg!

Herwegh's Reime ſind keineswegs von durchgängiger Reinheit. Zeter und Peter habe ich eben angeführt; Philiſter und Prieſter darf nicht gereimt werden, auch fändet und geſchändet nicht; denn eher dürfen bloß verwandte Vokale mit verwandten, als entſchiedene Längen mit entſchiedenen Kürzen einen Reim bilden. Dunkelheiten des Ausdrucks, der Satzverbindung, Härten, grammatiſche Incorrectheiten haben ſich unter dem Zwang der künſtlichen Maaße und Reime häufig eingeſchlichen. Von letzteren nenne ich:

Deß Lied man ſich erfreut (p. 18).
Den Deſpot (p. 51).
Den Tyrann (p. 52).

Die theilweiſe altdeutſche Orthographie in dieſen Gedichten ſoll uns nicht verführen, uns hier in den Streit einzulaſſen, ob es möglich oder räthlich ſei, die ganz fehlerhafte neuhochdeutſche Schreibart auf die alten Geſetze zu reduciren. Fängt man es aber an, ſo muß man auch konſequent ſein, was Herwegh keineswegs iſt.

Somit meine ich, Herwegh an ſeinen Platz geſtellt zu haben. Einigen mag es zu ſtrenge dünken, wenn ich an dieſen jugendlichen Enthuſiasmus den Maaßſtab der Kritik gelegt habe, da es doch neben der eigentlichen Poeſie, welche vor dem Forum der reinen Aeſthetik beſteht, ſolche verwandte untergeordnete Gattungen, welche durch zeitgemäßes Intereſſe geſchützt ſind, auch muß geben dürfen. Andere dagegen, welche zwiſchen Poeſie und rhetoriſcher Darſtellung ſcharf unterſcheiden und zudem erwägen, daß es auch in der letzteren ungleich höhere und reichere Erſcheinungen giebt, als die vorliegende, mögen mir vorwerfen, daß ich viel zu weitläufig geweſen ſei, den Gegenſtand viel zu wichtig genommen habe. Ich muß den Erſteren ihren Satz zugeben und noch Herwegh's eigenes wiederholtes Geſtändniß bekräftigend beifügen, daß er jeden Augenblick bereit wäre, die Leyer mit dem Schwert zu vertauſchen, daß er ſeine Poeſie im Grunde nur als ein politiſches Mittel betrachtet wiſſen will; den Anderen räume ich ein, daß er poetiſch genommen im Grunde unbedeutend iſt. Allein der Gegenſtand dieſer Kritik war eigentlich nicht ſowohl Herwegh, als vielmehr das Beifallsgeſchrei, womit man ihn aufgenommen hat, und die darin zu Tag gekommene Verwechslung des ſtoffartigen und äſthetiſchen Intereſſes, die Unkenntniß oder Vergeſſenheit deſſen, was ächte Poeſie iſt und was nicht. Wohin iſt das poetiſche

Gefühl gekommen? Nach Eduard Mörike, deſſen poetiſche Kraft zwar unter den Hemmungen der Zeit ſich nicht glücklich bis zu ihrem Gipfel entwickelt und kein großes zuſammenhängendes Ganze hervorgebracht hat, der aber in ſo vielen herrlichen Liedern ganz und durchaus Dichter iſt, hat kein Hahn gekräht; ſchicken wir aber einmal einen Pathetiker in die Welt, ſo poſaunt es an allen Ecken und Enden.

Geſtehen wir aber überhaupt: mit unſerem Dichten iſt es nichts, es iſt jetzt die Zeit zum Trachten.

Gedichte eines Lebendigen.

Zweiter Band.

Zürich und Winterthur, Verlag des litterariſchen Comptoirs 1844.

Habe ich nicht Recht gehabt? Dieſe ſtoffartige Poeſie bleibt abſtract rhetoriſch, tautologiſch, Refrain- und Gedankenſpitzenjägeriſch, bildlos ſubjectiv, in Formen gekünſtelt, bis ſie ſatyriſch wird: da iſt auf einmal feſter Boden, Innhalt, Körper, Körper zwar, der nur eingeführt wird, um vernichtet zu werden, aber mit dem ſcharfen Meſſer der Negation, deſſen Schneide den hellen Metallglanz des Zornes und der Verachtung hat. Herwegh hat ſeit dem erſten Bande ſeiner Gedichte Erfahrungen gemacht, der Stachel iſt ihm tief in die Bruſt gedrückt worden; das war ihm recht geſund. Es wäre ihm nur zu wünſchen, daß das Leben ihn noch ganz zum Manne ſchmiedete und alle Rhetorik, Declamation und übrige Eitelkeit durch dieſe derbe Mühle vollends aus ihm herausgebeutelt würde. Denn los iſt er ſie noch nicht; er hat uns ſeine ſcharfen Epigramme in eine wahrhaft geduldermüdende Zugabe dieſes alten Sauerteigs eingewickelt. Damit man nun nicht meint, ich wolle mit einem ſolchen Urtheile durchfahren, ohne Gegenreden anzuhören, ſo ſei es mir erlaubt, hier die Einwendungen, die mir von einem talentvollen Philologen in einem Briefe geſtellt worden ſind, anzuführen und zu beantworten. Ich

nenne ſeinen Namen nicht, weil keine Zeit mehr iſt, die Erlaubniß dazu einzuholen. Er ſagt: „Sie wollen dieſen Gedichten nur eine rhetoriſche Kraft beimeſſen; aber ich muß dagegen bemerklich machen, daß, wenn die wirkliche Rhetorik — ich meine, wie ſie ſich in einer begeiſternden Rede kund gibt — dem Zuhörer das Blut in die Wangen treibt, die Seele durch die Rückenwirbel rieſeln, die Fauſt ſich ballen und nach dem Schwerte faſſen läßt, daß alsdann eben die Rhetorik dieſe Erfolge nur dem in dieſem Augenblicke herausgekehrten Elemente der Poeſie, die in der Rhetorik liegt, verdankt. Denn es iſt keine Frage, daß dieſe Halbkunſt aus den beiden heterogenen Mitteln der Dialektik und der Poeſie in ähnlicher Weiſe für außerhalb der Kunſt liegende Tendenzen zuſammengeſchweißt iſt, wie die Baukunſt aus der ſich ſelbſt genügenden Plaſtik einerſeits und dem Zimmermanns- und Maurer-Handwerk andrerſeits. Aber noch mehr: niemals hat in alten Tagen ein Dichter geläugnet, belehren zu wollen. Die Dichter aller Gattungen, mit Ausnahme des einzigen homeriſchen Epos, ſprechen dieß vielmehr ſelbſt als ihr größtes Verdienſt an und aus. Nun bin ich zwar allerdings der Ueberzeugung, daß ſie ſich in dieſer Beziehung über ſich ſelbſt getäuſcht haben und nie das geworden wären, was ſie ſind: Muſter für die Ewigkeit, wenn ſie nicht im Laufe ihrer Poeſieen über der Luſt des Schaffens den ausgeſprochenen Zweck, ihre Tendenz ſelbſt vergeſſen hätten, ſo wie denn die Liebenswürdigkeit der äſopiſchen Thierfabel entſchieden aus dem Vergeſſen der Schlußparäneſe und dem naiven liebevollen Verſenken in die idealiſirte Thierwelt, den epiſchen behaglichen Ausbau dieſer wirklich und in natura rerum vorhandenen Caricatur der Menſchenwelt zu erklären iſt. Aber dennoch hat auch

die von Ihnen verworfene parkuetische Lyrik ihre Weihe. Denn nicht das Wollen und das Ueberreden iſt ihr Weſen und Innhalt, ſondern die Darſtellung der ſchönen Perſönlichkeit, des dichtenden Subjects, das ſich in ſeinem Wollen und Wünſchen in der Freude der Hoffnung wie in dem Jammer gerechter Verzweiflung in dem Gedichte explicirt. Indem alſo die Darſtellung dieſes Wollens und Strebens zur Charakteriſtik einer wirklich vorhandenen, hier natürlich zum Ideal geläuterten Perſon wird, iſt das blos Gewollte ebenſoſehr ein Exiſtirendes, Fertiges, wie die von den einzelnen Perſonen im Drama ausgeſprochenen Willensmeinungen, welche oft ihrem nächſten und handgreiflichſten Innhalt nach ganz und gar lehrhaft erſcheinen. So ſtellt ſich denn ſelbſt die politiſche Lyrik Herwegh's, ob ſie ſich auch ſcheinbar auf die Zukunft richtet, doch als eine Art Epos dar, das von den Kämpfen zwar keines Achilleus und Hektor ſingt, aber von der Simſon-Herakles-Arbeit des Dichters, der bald mit Hydern, bald mit Löwen, bald mit Philiſtern und Füchſen kämpft, und der ſiegen oder ſterben wird. Denn dieſe Zukunft iſt ihm eine Gewißheit, iſt ein in der Seele des Dichters mit aller Zuverſicht und Wahrheit zwar anticipirtes, aber, im Gedichte ausgeſprochen, ſchon vollendetes Factum, das mit Würde und Ruhe abſchließend die mit Recht poſtulirte Einheit der Wirklichkeit und der Idee im Ideal zu Wege bringt. Dieſe Zuverſicht iſt nun aber ihrerſeits eben das Hinreißende und Berauſchende der wahren Lyrik. Sie überredet nicht, geſchweige denn daß ſie überreden wollte; denn der Redner, welcher die Tribüne beſteigt, hat zur Vorausſetzung bereits das Dilemma, den Zweifel ſeiner Zuhörer: er widerlegt, er demonſtrirt, er will (ſcheinbar wenigſtens) nur

durch Explication ſeiner Momente zum Verſtand reden und darum tritt er ſelbſt beſcheiden zweifelhaft auf, höchſtens zum Schluß reißt auch er hin, d. h. eben, er fällt aus der Rhetorik in die Poeſie. Doch, um keine petitio principii zu begehen: ich wollte ſagen: wenn der Dichter die Meinungen, die Herzen der Zuhörer gewinnt, ſo wirkt er nicht überredend, ſondern wie überhaupt die in die Praxis und Wirklichkeit eingedrungene Poeſie (ich meine den Enthuſiasmus) anſteckend; er begeiſtert durch ſeine Zuverſicht, d. h. durch die plaſtiſche Anticipation ſeiner Sieges- oder Todes-Freude, kaum in anderer Weiſe, als die Sieben vor Theben oder die Perſer des Aeſchylos die Athener begeiſterten, von denen er ſelbſt, der greiſe Marathonſchläger, rühmt, daß, wer ſie höre, ſich wie das Schlachtroß beim Trompetenſchall ſtrecke, und: ὅτι πᾶς τις ἀνὴρ ὁ θεασάμενος εἴχοιτ' ἂν δαΐος εἶναι. Und ſo ſind des Tyrtäos Paräneſen (deſſen Sie nicht erwähnten); und wenn Tyrtäos, er allein ein ganzes Heer, ein Dichter war, ſo iſt es Herwegh auch. Er hat's gewagt, er hat der Freiheit eine Gaſſe gebahnt, er hat das Alles als klares gerundetes Factum vor ſich, was er prophezeit und was er — träumt. Es fällt ihm gar nicht ein, dieſen ſichern Beſitz erſt von ſeinen Zuhörern erbetteln, ſie perſuadiren zu wollen, ſondern er ſingt, wie wir es vom Dichter verlangen, heraus, was ihm auf dem Herzen liegt, er gebiert, weil die Frucht der Seele reif iſt. Daß jedermann ſich in ſein Kindlein verlieben wird, das weiß er zwar allerdings vorher, aber er gebiert es nicht darum, daß man ſich in es verliebe. Seine Poeſie iſt alſo keine Tendenzpoeſie, denn eine ſolche gibt es allerdings gar nicht". Dieß iſt das Wichtigſte, was mein achtbarer Gegner wider mich anführt; weiterhin

bestreitet er die Anwendbarkeit dessen, was ich über den Mangel der nöthigen Ruhe und Unbefangenheit mitten im Drange einer unzufriedenen Gegenwart gesagt habe, auf einen politischen Lyriker wie Herwegh. Er gibt zu, daß die vom Fieber der Leidenschaft zitternde Hand nicht dichten könne, sondern der Dichtergeist erst abwarten müsse, bis der erste Sturm der Empfindung sich gelegt habe; er macht aber geltend, daß der begabte Dichter zwischen der fortdauernden Flamme der Erregung Momente der Ruhe finde, wo er sich den Gegenstand seines Verlangens in der nothwendigen Ueberlegenheit der Objectivität gegenüberzustellen vermöge. Uebrigens, fährt er fort, sei es kein Vorwurf für den begeisterten Lyriker, daß seine Empfindung der Zukunft gelte und sein Lied ein Lied der Sehnsucht sei; sei ja selbst das Liebeslied nichts Anderes, als ein Lied der Zukunft. Nur müsse der Dichter der Zukunft den Moment finden; wenn sein Lied nicht zünde, wenn es nicht zum Schlachtlied werde, so sei es um seinen Ruhm gethan. Herwegh habe sich in seinem Volke getäuscht und seine wahre Aufgabe sei nun, daß er diese Täuschung seines ersten poetischen Frühlings selbst ironisire, mit der Fackel des Humors beleuchte und so ein Substrat für eine neue männlichere Periode gewinne. Als einen wirklichen Fall des Dichters sieht mein Gegner die Berliner Auftritte an und fordert, daß er diesen Flecken durch einen Act der Buße auslösche, seine Verführung durch den Ruhm seiner eigenen bittern Satyre unterwerfe und so gereinigt und versöhnt aus dieser „Eklipse seines Sonnenglanzes“ hervortrete.

Ich kann die Richtigkeit dieser Bemerkungen im Allgemeinen völlig einräumen; es handelt sich aber um die Anwendung. Was nun zuerst den Hauptgedanken dieser Entgegnungen betrifft, daß

nämlich der Dichter darum, weil er in der kämpfenden Gegenwart die Zukunft anticipire, keineswegs blos rhetorisch, daß vielmehr die poetische Objectivität hier in der Darstellung der schönen Persönlichkeit zu suchen sei, welche ohne alle Prosa der Absichtlichkeit von selbst, in freiem Drange ihr inneres Bild entfalte, so habe ich diesen Begriff bereits selbst in meiner Kritik aufgestellt, indem ich sagte, der Körper zu dem geistigen Gehalte, den der Lyriker seiner Poesie einhauche, sei im Grunde seine eigene Persönlichkeit, er selbst sei die Erscheinung der Idee, die in der Welt noch nicht Raum gewonnen habe, sein Gedanke sei noch Subject. Soll nun einem bestimmten Lyriker dieser für seine Gattung geltende und ihn von der entfalteteren Objectivität des Epos und Drama entbindende Grundsatz zu gute kommen, so verlangen wir billig, daß die erst gewünschte Zukunft in seinem Geiste, wenn nicht als vollendetes Bild dastehe, doch in einzelnen hellen Bildern an ihm vorüberziehe, welche wenigstens den Keim und Ansatz zur plastischen Objectivität, wie wir einen solchen auch bei dem Lyriker allerdings fordern, in sich enthalten. Diese „plastische Anticipation“ nun rühmt mein Gegner von Herwegh, und ich läugne sie ihm ab. Herwegh hat keine gestaltende Kraft, er ist bildlos; reich an einzelnen Bildern als Mitteln, d. h. an Vergleichungen, und ganz arm an totaler organisch bildender Kraft. Als Beweis will ich aus der vorliegenden Sammlung ein Gedicht anführen, das dem Dichter den günstigsten Stoff darbot, die Kraft des Schauens zu entfalten: die deutsche Flotte. Ich schlug es in der Hoffnung auf, ein stattliches Bild einer künftigen deutschen Flotte, wie sie mit den farbigen Wimpeln der verschiedenen Staaten majestätisch das Meer durchfurcht, in seiner Pracht aufgerollt zu sehen.

Meine Hoffnung täuſchte mich; einzelne ſchöne Vergleichungen, groß gedruckte Pointen, kein Fortrücken, eine bloße Anreihung von Gedanken, endlich im letzten Verſe heißt es: ſchon ſchaut mein Geiſt das nie Geſchaute — jetzt kommt es, dachte ich, aber nein: das Bild, das man erwartete, wird mit den paar Worten abgethan: ſchon iſt die Flotte aufgeſtellt, die unſer Volk erbaute; dann ſieht der Dichter, er ſieht — ſich ſelbſt:

Schon lehn' ich ſelbſt, ein deutſcher Argonaute,
An einem Maſt, und kämpfe mit der Laute
Um's goldne Vließ der Welt.

Nehmen wir die Künſtlichkeit der Form hinzu, dieſe Garben — Kokarden — Leoparden, ſo haben wir den ganzen Herwegh beiſammen: ein von der Idee einer politiſchen Zukunft leidenſchaftlich erregter, aber in ſeiner Darſtellung bildloſer, in ſeiner Begeiſterung durch einen ſehr fühlbaren Anflug von Selbſtgefälligkeit und Künſtlichkeit getrübter Dichtercharakter. Mein Gegner hat den Tyrtäus angeführt; es iſt mir lieb, daß er mich an ihn erinnert, ich hatte ihn in meiner Kritik des erſten Bandes vergeſſen. Zuerſt muß ich vollkommen einräumen, daß die Poeſie der Alten überhaupt auf eine ungleich lebendigere Weiſe mit dem Leben verſchlungen war, als die moderne, daß es daher keinem Griechen einfiel, das Schöne von dem Guten zu trennen, und daß die Dichter, der hohen Zweckloſigkeit ihres eigenen Werkes unbewußt, eine ſittliche Tendenz von demſelben unverholen ausſagen. Der erſte Theil dieſer Einräumung muß ſogar geradezu zur Forderung an alle Poeſie werden. Kein neuerer Dichter iſt groß geworden, der nicht von dem Pathos ſeiner Zeit ergriffen den Grundgehalt ſeines Werkes mitten aus der Gegenwart nahm. Goethe zeigt

ſeiner Zeit das Spiegelbild ihrer Empfindungskämpfe, ihrer ſubjectiven Bildungsmühen, ihres tiefen Kampfes zwiſchen einer neuen unendlichen Gefühlswelt und der Pflicht. Schiller entfaltet der Zeit, welcher die Revolution bevorſtand und welche ſie erlebte, eine neue politiſche Zukunft, den Augen, welche Napoleon geſehen, führt er Wallenſteins verwandtes Geſtirn vor und ſein Tell iſt eine große Anticipation der Begeiſterung der Befreiungskriege. Dieß Alles bleibt aber immer noch unbefangene objective Poeſie, welche keine unmittelbare Abſicht hatte, die Gegenwart zu verändern, objectiv, wie die epiſche und dramatiſche Gattung es fordert und wie es auch die griechiſchen Epiker und Tragiker trotz ihrer didaktiſchen Meinung von ſich waren. Dagegen greift nun der Lyriker Tyrtäos allerdings unmittelbar abſichtlich in das bewegte Leben ein und wird dennoch unſterblich. Dabei iſt nur zweierlei nicht zu vergeſſen: erſtens, daß die Bewegung, in die er eingreift, ſchon da iſt — ein Krieg, alſo eine Wirklichkeit, eine Anſchauung, ein Bild; zweitens, daß er dieß mit plaſtiſchem Geiſte erfaßt und uns eine herrliche Anſchauung des begeiſterten Kriegers vor Augen ſtellt. „Man ſieht bei Tyrtäos, ſagt Wilh. Müller, wie mit Augen, den entſchloſſenen Hopliten, wie er, mit weit ausſchreitenden Füßen feſt an die Erde geſtemmt, die Lippe mit den Zähnen preſſend, den großen Schild den Geſchoſſen der Feinde entgegenhält und die lange Lanze mit feſter Hand gegen den nahen Gegner führt.“ Ein ſolches Lebensbild des jedem Auge bekannten vaterländiſchen Kriegers iſt doch etwas Anderes, als z. B. das Huſarenlied Herwegh's, das zwar ſehr munter die luſtige behende Art dieſer Waffengattung an uns vorüberſauſen läßt und mit poetiſcher Keckheit ſchließt:

Gedichte eines Lebendigen.

Zweiter Band.

Zürich und Winterthur, Verlag des litterarischen Comptoirs. 1844.

Habe ich nicht Recht gehabt? Diese stoffartige Poesie stellt abstract rhetorisch, tautologisch, Refrain- und Gedankenspitzenjägerisch, bildlos subjectiv, in Formen gekünstelt, bis sie satyrisch wird: da ist auf einmal fester Boden, Inhalt, Körper, Körper zwar, der nur eingeführt wird, um vernichtet zu werden, aber mit dem scharfen Messer der Negation, dessen Schneide den hellen Metallglanz des Zornes und der Verachtung hat. Herwegh hat seit dem ersten Bande seiner Gedichte Erfahrungen gemacht, der Stachel ist ihm tief in die Brust gedrückt worden; das war ihm recht gesund. Es wäre ihm nur zu wünschen, daß das Leben ihn noch ganz zum Manne schmiedete und alle Rhetorik, Declamation und übrige Eitelkeit durch diese derbe Mühle vollends aus ihm herausgebeutelt würde. Denn los ist er sie noch nicht; er hat uns seine scharfen Epigramme in eine wahrhaft geduldermüdende Zugabe dieses alten Sauerteigs eingewickelt. Damit man nun nicht meint, ich wolle mit einem solchen Urtheile durchfahren, ohne Gegenreden anzuhören, so sei es mir erlaubt, hier die Einwendungen, die mir von einem talentvollen Philologen in einem Briefe gestellt worden sind, anzuführen und zu beantworten. Ich

nenne ſeinen Namen nicht, weil keine Zeit mehr iſt, die Erlaubniß dazu einzuholen. Er ſagt: „Sie wollen dieſen Gedichten nur eine rhetoriſche Kraft beimeſſen; aber ich muß dagegen bemerklich machen, daß, wenn die wirkliche Rhetorik — ich meine, wie ſie ſich in einer begeiſternden Rede kund gibt — dem Zuhörer das Blut in die Wangen treibt, die Seele durch die Rückenwirbel rieſeln, die Fauſt ſich ballen und nach dem Schwerte faſſen läßt, daß alsdann eben die Rhetorik dieſe Erfolge nur dem in dieſem Augenblicke herausgekehrten Elemente der Poeſie, die in der Rhetorik liegt, verdankt. Denn es iſt keine Frage, daß dieſe Halbkunſt aus den beiden heterogenen Mitteln der Dialektik und der Poeſie in ähnlicher Weiſe für außerhalb der Kunſt liegende Tendenzen zuſammengeſchweißt iſt, wie die Baukunſt aus der ſich ſelbſt genügenden Plaſtik einerſeits und dem Zimmermanns- und Maurer-Handwerk andrerſeits. Aber noch mehr: niemals hat in alten Tagen ein Dichter geläugnet, belehren zu wollen. Die Dichter aller Gattungen, mit Ausnahme des einzigen homeriſchen Epos, ſprechen dieß vielmehr ſelbſt als ihr größtes Verdienſt an und aus. Nun bin ich zwar allerdings der Ueberzeugung, daß ſie ſich in dieſer Beziehung über ſich ſelbſt getäuſcht haben und nie das geworden wären, was ſie ſind: Muſter für die Ewigkeit, wenn ſie nicht im Laufe ihrer Poeſieen über der Luſt des Schaffens den ausgeſprochenen Zweck, ihre Tendenz ſelbſt vergeſſen hätten, ſo wie denn die Liebenswürdigkeit der äſopiſchen Thierfabel entſchieden aus dem Vergeſſen der Schlußparäneſe und dem naiven liebevollen Verſenken in die idealiſirte Thierwelt, den epiſchen behaglichen Ausbau dieſer wirklich und in natura rerum vorhandenen Caricatur der Menſchenwelt zu erklären iſt. Aber dennoch hat auch

Dann u. A. das Gedicht auf Hamburgs Brand. Da gab es Feuer, da läßt ſich alſo das Sprüchlein anbringen: bewahrt das Feuer und das Licht. Herwegh meint es natürlich ſo, daß man das Feuer und Licht ſorgfältig pflegen ſolle, weil es hier eine ſo edle Wirkung hatte, daß es durch ſeine Verheerungen die Sympathie des Vaterlandes hervorrief; der Nachtwächter meint aber, man ſolle es wohl hüten, daß es kein Unglück anrichte, und ich meine, der ſchlichte Nachtwächter ſei klüger und poetiſcher, als dieſe hinkende und verzwickte negative Behandlung einer ſehr ernſten, wirklichen Begebenheit. Herwegh bezieht ſich auf alles Reale rein negativ; in der ſentimentalen Stimmung wird dieſe Beziehung oft zum Ausdrucke eines ſchönen Schmerzes. So gehört unter die reinen und ſchönen Klänge ſeiner Sammlung das Lied: „Im Frühjahr.“ Mit einigen wahrhaft edlen Bildern giebt der Dichter ein Gemälde des Frühlings und ſchließt dann:

Duft und Klang und Vogelflug,
Balſam, wo die Blicke weilen,
Und doch Alles nicht genug,
Um ein krankes Volk zu heilen.

Liebenswürdig erſcheint ferner Herwegh's Begeiſterung auch in dieſer zweiten Sammlung am meiſten da, wo er ſein gemüthvolles deutſches Volk dem franzöſiſchen Treiben entgegenſetzt. Zwar billig zürnt er ſeinem Volke, einem Roſſe, das einſchläft, wenn nicht der Fremdling ihm die Sporen bald wieder in die Flanken ſetzt (Pour le mérite. p. 74); er erzählt ſeinen Deutſchen eine nur allzuwahre Viſion, wie ſie das jüngſte Gericht ſelbſt verſchlafen (90); minder glücklich iſt die Parabel (80) von dem gemordeten Hahn: der Vergleichungspunkt trifft nicht ganz, denn

wenn die Folge der Schlachtung des Hahns die wäre, daß uns dann die Freiheit noch früher weckte, ſo wäre dies ja ſo übel gar nicht; ein grimmiges Wiegenlied ferner ſingt er ſeinem Volke, worin die zwei meſſerſcharfen Verſe:

Und ob man dir Alles verböte,
Doch gräme dich nicht zu ſehr,
Du haſt ja Schiller (– kein ſo unſchädlicher Beſitz! –) und Göthe:
Schlafe, was willſt du mehr?

Dein König beſchützt die Kameele,
Und macht ſie penſionär,
Dreihundert Thaler die Seele.
Schlafe, was willſt du mehr?

So bitter er aber in ſeinem Zorne höhnt, er gehört nicht zu den Ueberläufern, welche im Lärm von Paris ſich gefallen, ihr Vaterland zu verrathen, er iſt bitter enttäuſcht, er kam durſtig her und kehrt ohne Trunk zurück (15), er möchte in dieſer Stadt nicht ſterben, die auf den Gräbern Hochzeit macht, und rührend ruft er aus (17):

Welch Glück, daß ihr in dem Getriebe
Mein deutſches Spinnrad nicht vermißt,
Daß ihr nicht ahnt, was deutſche Liebe,
Nicht ahnt, was deutſche Freiheit iſt.

Er hat in der Weite ſeines Weltſinnes glücklich den ſchönen Sinn der warmbeſchloſſenen Enge bewahrt; auch aus dem Gedichte: Heimweh (40) ſpricht, in berechtigter Sentimentalität, dieſer herzliche Zug. In ſolchen Tönen vergißt man das Eitle und Selbſtgefällige, wovon man Herwegh nicht freiſprechen kann, und was z. B. auch in dem Liede: Aus den Bergen (47) nach

meinem Gefühle ſehr merkbar iſt. Hier hat z. B. der Vers beſtochen:

Wo mit unbezähmter Luſt
Ob den letzten Hütten
Dürre Felſen aus der Bruſt
Ewige Ströme ſchütten;
Wo in ungezügeltem Lauf
Noch die Waſſer toſen,
Lad ich meine Waaren auf:
Wilde, wilde Roſen!

Der Vers hat pathetiſche Kraft, aber dieſes Selbſtbeſchauen, dieſes ſich Intereſſantſein macht mich immer mißtrauiſch; ich denke immer, wer in einer ſo ernſten Sache noch viel Zeit übrig hat, in den Spiegel zu ſehen, iſt nicht gefährlich. Es giebt ein erlaubtes, ſchönes Selbſtgefühl auch in der uneigennützigſten Leidenſchaft, es ſoll und muß eines geben, aber dieſe Neigung zu Monologen und dieſes ſich Zuſehen in den Monologen iſt etwas Anderes. Es hängt dies freilich mit der innern Abſtractheit dieſer Art von Poeſie nothwendig zuſammen. Herwegh nimmt in dieſer Sammlung (von dem ſatyriſchen Theile reden wir noch nicht) zwar einige Anſätze zu einem ſachlichen Eingehen; aber er bringt es zu keiner Beſtimmtheit, keiner Wirklichkeit. So iſt das Gedicht: Jordan (21) fließend, aber trivial. Von der beſtimmteren Art iſt auch das Heldenlied (68). Es war wohl der Mühe werth, zu zeigen, wie die griechiſche Religion uns darin noch viel zu lernen giebt, daß in ihr keine falſche Tranſcendenz war, daß der ſittliche und politiſche Menſch bei ſeinen Göttern ſich wieder antraf. Das Chriſtenthum iſt weit mehr eine Religion des Todes als des Lebens, des Leidens als des Handelns; gegründet in

einer ſchmerzreichen und drangſalvollen Zeit in einem gedrückten Volke enthält es für den Menſchen als Bürger und öffentliche Perſon überhaupt nur negative Gedanken; es iſt von der Andacht zu dem chriſtlichen Gott nur ein indirecter Uebergang zum Leben. Es giebt für einen Dichter mancherlei Schönes hierüber zu ſagen. Herwegh hat dieſen Punkt des Zuſammenhangs zwiſchen Religion und Leben wenig berührt. Wie intereſſant iſt es z. B. zu unterſuchen, wie genau auf derſelben Logik der Theiſmus und die abſolute Monarchie beruhen, wie viel Witziges und Pathetiſches läßt ſich hierüber ſagen! Herwegh hat in dem genannten Liede ſein Thema etwas luftig genommen, frivol gewiß für die Gefühlsweiſe der Meiſten, doch ſind wir nicht gemeint, keinen Spaß daran zu haben, wenn eine ſonſt zwar unreife, aber ehrenwerthe Begeiſterung einmal die Unduldſamen durch die Maske der Frivolität ärgert. Was aber unſerem Dichter einfiel, als er im Aufbau des Doms von Köln ein Sinnbild der deutſchen Einheit und Größe erblickte (die drei Zeichen 18), wie er verkennen konnte, daß das nichts, als eine der Allerhöchſten Orts approbirten Phraſen iſt, wodurch die jetzige Bewegung der Geiſter in Deutſchland klüglich acceptirt und über ſich ſelbſt hinausgeſchmeichelt wird, — das begreift man nur, wenn man ſich überhaupt überzeugt hat, wie wenig ruhige Einſicht und Beſonnenheit in dieſem Enthuſiasmus iſt. Ich muß es, ſo auffallend es ſcheinen mag, auch hier wiederholen, daß eine ſolche Subjectivität, welche bei aller leidenſchaftlichen Beziehung auf's Leben und die Wirklichkeit doch eigentlich noch im Leeren und Unbeſtimmten verweilt, gerade da am meiſten der ächten Poeſie ſich nähert, wo ſie ihre praktiſchen Ideen einmal ganz in die Schanze ſchlägt und ſich in rein menſchlicher Em-

pfindung allgemeiner Art ergeht oder der heiteren Verflüchtigung aller Zwecke im freien Jugendgenuß hingiebt, wie in dem lustigen, ganz singbaren Champagnerlied (11).

Nun habe ich aber von dem bedeutendsten Theile dieser Sammlung absichtlich noch gar nicht gesprochen. Ich meine den satyrischen und komme hiemit auf den Anfang dieser Bemerkungen zurück. Herwegh hat eine Erfahrung sehr bitterer Art gemacht, nicht ohne Schuld, und gerade deßwegen um so bitterer. Die Bitterkeit hat ihm die kurze scharfe Klinge der Satyre in die Hand gegeben, und wie er nun unter die Naturen gehört, welche im Zorn poetisch werden, im Zorn gegen bestimmte Personen, Verhältnisse, so hat er sich eben in das Gebiet geworfen, welches ich schon in der Kritik der ersten Sammlung als dasjenige angab, worin diese pathetische politische Dichtung allein dem concreten Charakter wahrer Poesie sich nähern kann; nähern, — denn ächte, freie Poesie ist auch dies noch nicht, aber es ist Körper, obwohl negativ behandelter Körper, es ist Bestimmtheit und Inhalt da. Nicht directes, negatives Pathos ist Satyre; die ächte Satyre ist Ironie, sie läßt ihren Gegenstand scheinbar gelten und vernichtet ihn, indem sie ihn werden läßt. Das Gedicht am Schlusse: „Auch dies gehört dem König," hat außer der witzigen Bitterkeit der Ueberschrift gar keinen poetischen Werth. Herwegh sucht im Eingange die Blindheit, womit er sich fangen ließ, durch eine verzeihliche Täuschung zu entschuldigen. Allein wer, der wahre, männliche politische Gesinnung hat, konnte sich dieser Täuschung hingeben! Konnte von dieser Persönlichkeit das Heil erwarten! Wer auch nur einen Augenblick! Um so voller nimmt er nun den Mund im Zorne; er mag es machen, so arg er will,

mir thuts nicht leid für den Gegenstand, oder ja, es thut mir leid, aber in einem andern Sinne, als Gegner meinen werden; dieſe Art von Zorn, von Declamation in Terzinen wirkt nicht, beißt nicht, ſuckt nicht, hier will es die unendliche, die vernichtende Kraft der Lächerlichkeit. An einzelnen, guten Wendungen, ſchönen Stellen fehlt es nicht, wie:

Kommen muß er jetzt, der Tag, auf Erden,
Der freie Männer ſcheidet von Koſaken.

oder die ſinnvolle Schlußterzine; aber dieſes directe Pathos iſt und bleibt bei einem ſolchen Gegenſtande ohne wahre Kraft. Zwei Gedichte von einer grimmigen Objectivität gehen dieſem Schlußgedichte der Sammlung voraus: Vom armen Jakob und von der kranken Liſe. Ich nenne ſie gerade in dieſem Zuſammenhang um des letzteren willen. Es dreht dem Leſer das Herz im Leibe herum; aber es iſt einmal nicht Sache der Poeſie, ſo unverſöhnt gräßliche Wirkungen eines peinlichen Sarkasmus hervorzubringen. Es iſt ganz gut, ganz recht, die furchtbaren Uebel der Geſellſchaft, die Jammerſcenen des Pauperismus ſo ſchonungslos als nur immer möglich aufzudecken und mit allen Meſſern, welche der Gewalt der Rede zu Gebote ſtehen, in den Gemüthern zu wühlen; aber nicht das Geſchäft der Poeſie iſt dies, ſondern der Beredtſamkeit auf dem bekannten Grenzgebiete zwiſchen Poeſie und Proſa. Soll die Poeſie dieſen Stoff je übernehmen, ſo kann dies nur Sache der objectiveren Gattungen ſein, welche durch ihre umfaſſendere Natur einen herben pathologiſchen Eindruck im Verlaufe fortgehender Handlung in einen reineren und verſöhnteren aufzulöſen vermögen. Eugen Sue hat ſich in ſeinen vielbeſprochenen Mystères de Paris die Aufgabe geſetzt, die Uebel unſerer moder-

nen Geſellſchaft in ihren Höhen und Tiefen ſo grauſam wie immer möglich aufzudecken. Nicht dies iſt die poetiſche Schwäche ſeines Romans; im Gegentheil wohlthuend, ſtark, wahr und groß iſt dieſes intereſſante Werk gerade durch dieſe haarſcharfe Schneide der Wirklichkeit; nur geſund kann dieſe bittere Lebenskoſt unſeren durch Romantik verweichlichten Gemüthern ſein. Belgier und Franzoſen ſind uns wie in der Malerei, ſo in der Poeſie hierin vorausgeeilt, daß ſie dieſen packenden, ſchüttelnden Geiſt der Realität in ihre Kunſt aufzunehmen verſtanden; uns haben ſie den unfruchtbaren Idealismus gelaſſen. Aber das iſt der große Fehler des Eugen Sue, daß er, indem er doch die Anſprüche des Dichters macht, dabei ein rein pädagogiſches, paränetiſches Bewußtſein hat, von ſeinem pathologiſchen Stoffe, ſtatt ihn in rein poetiſche Form zu verarbeiten, zu directen Ermahnungen, Vorſchlägen u. ſ. f. übergeht und ſo aus der Poeſie ganz herausfällt. Es verſteht ſich, daß nicht bloß dieſe Parabaſen das Proſaiſche an ſeinem Werke ſind, ſondern daß, abgeſehen von dieſen Beſtandtheilen, die Behandlung zu ſchwer, materiell und abſtract bleibt, weil er ſeine Aufgabe, die Aufgabe der poetiſchen Verklärung dieſes erdenſchweren Stoffes nicht kennt, ſondern nur inſtinktmäßig in vereinzelten, wirklich hochſchönen Stellen erfüllt. Ganz ohne innere Einheit läuft neben dieſer proſaiſchen Zweckmäßigkeit dann die Eitelkeit des Dichters her, der ſo leidenſchaftlich wie immer ein Franzoſe nach poetiſchen Effecten, Rührungen, pikanten Contraſten haſcht. Man verzeiht ihm aber dieſe und hundert andere Sünden gegen die Grundgeſetze der Kunſt, ſelbſt den groben Mißgriff, in Walter Scotts Art beſchreibend zu malen, ſelbſt die Abſtractheit ſeiner Charactere gerne. Freilich leidet dieſes Werk,

auch abgesehen von allen ästhetischen Forderungen, noch an einem Grundmangel des Inhalts; in diesem Roman, dessen innerster Geist kommunistisch ist, waltet die gleich austheilende Gerechtigkeit in der zufälligen Form eines Monarchen, der das Elend in seinen Höhlen aufsucht, die Armen beglückt, die Verbrecher bestraft. Sue will andere, gerechtere Gesetze, und in seinem ganzen Roman dreht sich alles um eine Gerechtigkeit aus gesetzloser, subjectiver Willkühr! Welche Verbindung republikanischer und legitimistischer Gesinnungen! Doch auch durch diesen Widerspruch wird die erschütternde, zeitgemäß brennend wirkende Kraft des Werkes nicht aufgehoben. Wir können jetzt keine ganze Poesie haben, so wünschen wir uns Glück, solche tief in's Fleisch gehende Schnitte auf einem zwischen Prosa und Poesie schwankenden Gebiete zu erleben.

Anders ist es aber in der lyrischen Gattung; fällt ein lyrisches Gedicht durch einen nicht aufgelösten peinlichen Effect aus der Poesie heraus, so findet es dafür kein Unterkommen in jener Mittelgattung, welche dem Roman, der ohnedies prosaische Bestandtheile in sich aufzunehmen geneigt ist, eine noch immer ehrenwerthe Stelle verbürgt. Es soll ein kleines, aber doch ein poetisches Ganzes für sich sein; unter vielen andern, die in ihrer Gesammtheit wieder ein größeres Ganzes, eine versöhnte dichterische Persönlichkeit, darstellen, mag es seine Stelle finden; aber eine solche Persönlichkeit, eine runde, ganze, stellen Herwegh's Gedichte in ihrer Monotonie nicht dar. Ungleich schöner ist daß erste der genannten zwei Gedichte: der arme Jakob (173), und zwar gerade dadurch, daß es, obgleich auch im bitteren Gefühle über die ungleiche Austheilung des Besitzes in unserer

Geſellſchaft gedichtet, doch milder, wehmüthiger iſt. Man ſoll dem vergeſſenen Armen, der im dürftigen Sarge hinausgeführt wird, den Bettelſtab als Ehrendegen auf die Bahre legen.

Die Heller, die man in den Sand
Ihm warf aus ſchimmernden Karoſſen,
Sind Alles, was vom Vaterland
Der arme Mann genoſſen.

Ihn die vom Himmel ihm geprahlt,
Sah'n dieſe Erde zwiefach gerne.
So wird die Schuld an's Volk bezahlt
Mit Wechſeln auf die Sterne.

Und der Schluß:

Schlaf wohl in deinem Sarkophag,
Drin ſie dich ohne Hemd begraben:
Es wird kein Fürſt am jüngſten Tag
Noch reine Wäſche haben.

Wo es Einem nun aber wirklich wohl und luſtig um die Seele wird, das ſind die rein ſatyriſchen Gedichte dieſer Sammlung, d. h. diejenigen, worin eine ihrem Begriff widerſprechende Wirklichkeit durch ſich ſelbſt in ihrem Widerſpruch aufgezeigt und in das Licht der Lächerlichkeit gerückt wird: einer beißenden zwar, nicht jener freien, welche ſelbſt den Unwillen über die Unangemeſſenheit des Gegenſtandes und ſeiner Idee vergißt und in dem Gefühle der nothwendigen Vermiſchung des Vollkommenen mit dem Unvollkommenen behaglich ſich ergeht; aber auch die Lächerlichkeit, die einen ſcharfen Stachel des Unwillens in ſich trägt, iſt verglichen mit dem Pathos, das ſeinem Gegenſtande abſtract gegenüber ſteht und gegen ihn eifert, ohne ihn verändern zu können, eine poetiſche Befreiung, weil ſie objectiver iſt, indem ſie den Gegenſtand in ſeiner

Beſtimmtheit ſelbſt auftreten und durch die Offenbarung ſeines innern Widerſpruchs ſich vernichten läßt. Beſonders glücklich kam hier dem Dichter einmal eine Reminiſcenz zu Statten. Der Abfall des Franz Dingelſtedt mußte billig ſeinen ſatyriſchen Stachel herausfordern. Hier aber brauchte er gar nichts zu thun, in ſeinem eigenen Namen nichts zu ſagen, er durfte nur zwei Gedichte abdrucken, welche in heiterem Wechſelgeſang einſt er und Dingelſtedt in Paris verfaßt hatten (Wohlgeboren und Hochwohlgeboren. Von zwei deutſchen Dichtern in Paris. 54) und die eigenthümliche Accommodationsfähigkeit Dingelſtedts hatte ſich ſelbſt beſſer perſiflirt, als Herwegh, wenn er über und gegen ſie etwas ſagte, es je vermocht hätte. Nicht ebenſo ohne ſubjective Zuthat, aber doch mit einer höchſt glücklich produzirten Objectivität läßt er zwei andere Dichter, die ſich königlichen Solds erfreuen, ſich ſelbſt darſtellen. Herwegh beweist auch hier, daß er nie ſo ſehr Dichter iſt, als in der Satyre. Geibel und Freiligrath treten auf und beluſtigen uns durch ein höchſt ergötzliches, auch in der Form, in dem raſchen, bequemen Eingreifen der Rede und Gegenrede, und dem Fluſſe der Verſe höchſt gelungenes Duett. (Duett der Penſionirten 65.) Ins Große, ins Erhabene ſchwingt ſich der Geſang Freiligraths mit den Worten:

— Ja, willſt du mich kennen?
Ja, ich bin es in der That,
Den Bediente Bruder nennen,
Bin der Sänger Freiligrath.

In der Antwort Geibels auf dieſe großen Worte ſind die wunderbaren Reime: Narden — Ambra — Barden — Alhambra — Diego — Riego — Nero — Eſpartero — ſo ſchön an ihrem

Platze, daß Herwegh ſich billig an dieſer Stelle hätte fragen dürfen, ob ſolche Arabesken, wenn ſie komiſchen Zwecken ſo angemeſſen dienen, irgend einen Platz in ſeinen ernſten Gedichten finden durften. Rührend und ſchön ſingt dann Geibel u. A.

Ohne dich, den einzig Edeln,
Lernt' ich nie ſo trefflich wedeln

und beide ſchließen in hohem Einklang:

.... Und verzehren dann in Frieden
Die Penſion der Invaliden.

Dieſe Form der Satyre iſt beſonders glücklich, weil ſie dramatiſch iſt und der Dichter aus dem Eigenen gar nichts hinzugethan zu haben ſich die Miene gibt. Anders verhält es ſich mit dem ſatyriſchen Epigramme. Der Dichter ergreift eine beſtimmte Erſcheinung und ſchiebt ſie mit einem ſchnellen Ruck in ein komiſches Licht. Dieß bewerkſtelligt er durch die ſubjective Kraft des Witzes, welche ſich zunächſt willkührlich an eine zufällige Beſtimmtheit des Gegenſtandes Klang eines Worts u. ſ. w. halten kann und ſich ſogleich als eine aus dem Dichter kommende Zuthat zu erkennen gibt. Aber der ächte Witz benützt dieſes äußerlich anknüpfende Spiel nur als Mittel, um die Sache aus ſich heraus und durch Aufdeckung ihres wahren Charakters lächerlich zu machen. Je ſchärfer der Witz, deſto objectiver iſt er gerade durch die Kraft und Schneide ſeiner Subjectivität. Herwegh hat dieſen Witz; er hat dieſer Sammlung eine reiche Zugabe von Xenien beigegeben, worin er ſeinen Beruf zu dieſer Gattung vollkommen bewährt. Hier iſt es nun vorzüglich, wo es ſich beſtätigt, daß dieſe Poeſie ſich in das Feld der beſtimmten, ſtets einen Gegenſtand aus der nächſten Wirklichkeit packenden Satyre begeben mußte, wenn ſie nicht endlich

durch ihr tautologiſches ſubjectives Pathos ermatten ſollte, und ich will es nur ſogleich ſagen, daß ein Blatt, worin dieß mit ſolcher Beſtimmtheit vorausgeſagt wurde, eines beſſeren Witzes werth geweſen wäre, als der ſchlechte und hinkende auf die Jahrbücher der Gegenwart (121). Es ſind auch ſonſt einige ſtumpfe, unklare, ſchiefe Epigramme da, wie z. B. das auf Lenau (126), wo das Wortſpiel mit: „ſchlagen“ geſucht und verzwickt iſt und der Gegenſtand überhaupt zu hoch geſtellt wird; ebenſo wenig glücklich iſt das Wortſpiel mit dem Drachen (133), unklar ſchwebt zwiſchen einer doppelten Deutung die Xenie auf Uhland (125). Sonſt aber bewegt ſich der Dichter, links und rechts reichliche Salz- und Pfeffer-Körner ausſchüttend, behend und ſchwungkräftig zwiſchen den Reihen moderner Erſcheinungen hindurch; Zeitſchriften, Dichter, Regenten, Miniſter, Cenſur, Strafgeſetzbücher, Dombau, Decorationen, Kirche und Dogma, neuchriſtliche Kunſt und Aufwärmung altheidniſcher, Adel und Pfaffen: bunt durch einander kommt Alles an die Reihe und die Gertenſchläge pfeifen mit ſicherem Hiebe rechts und links. Die Geſinnung erſcheint ſtraffer und beſtimmter, als in den pathetiſchen Gedichten. Vom Kölner Dombau ſpricht der Dichter jetzt ganz anders als oben: das Leben begehrt jetzt nicht Dome oder Pyramiden, ſondern lebendig Brod; ein winziger Knirps ſtopft dem deutſchen Rieſen das Maul mit Steinen (106. 105). Wie die Wiſſenſchaft in ihrem Kampfe gegen den kirchlichen Glauben mit der politiſchen Bewegung zuſammenhängt, erkennt der Satyriker viel richtiger als der Enthuſiaſt (Zwei Fliegen mit einer Klappe 109); er ſtimmt mit dem Philoſophen L. Feuerbach, daß nicht jeder Wurm meinen müſſe, es zum Schmetterling zu bringen (128). Auf die Pfaffen zwar

war er auch als Pathetiker nicht gut zu ſprechen, jetzt ſagt er ſehr gut: ob ſie katholiſch geſchoren, ob proteſtantiſch geſcheitelt, gleichviel, immer geräth man den Geſellen ins Haar (135); Krummacher ſind und bleiben ſie alle (134). Durch die ganze Ausſaat von Epigrammen geht Ein Ton kräftigen, vernichtend ſchneidenden Zornes; bald überraſcht mehr der Witz, bald treibt die Bitterkeit ſympathetiſch das Blut zum Herzen, bald erhebt der hinter der Verachtung ruhende Adel und Stolz, wie in dem Epigramme Entpuppung (98), worin der Dichter ſo ſchöne Worte auf die bedenkliche Anrede: „Deſerteur“ erwiedert. Wir begeben uns des müßigen Geſchäfts, die ſchärfſten dieſer Xenien, die überall ſchnell gewirkt und gezündet haben, hier abzuſchreiben; nur mit einem Worte braucht geſagt zu werden, daß wer Epigramme ſchreibt, wie „Metternich“ (— es wäre übrigens wirkſamer, wenn der Name nicht auf der Ueberſchrift ſtände, denn der Witz iſt ſo wahr und treffend, daß nur ein Blinder nicht errathen könnte, wer gemeint iſt —) „Der Cenſor“ (99), „Andere Zeiten, andre Sitten“ (108), „Antigone in Spree-Athen“ (149), „der Kunſtprotector“ (145), ſeinen Beruf, in die träge Maſſe der Zeit eine kräftige Hefe zu werfen, glänzend beurkundet hat. Hinzuſetzen aber müſſen wir noch, daß Herwegh auch einzelne Proben des Epigramms in antikem Sinne gegeben hat, das nicht eine witzige, ſatyriſche Spitze nothwendig ſucht, ſondern auf einen ſchönen oder großen Gegenſtand einen edlen, ſchön geſagten Gedanken wie eine einfache Ueberſchrift ſetzt. So das Epigramm auf Platen (127), das Beſte, was vielleicht je über dieſen Dichter geſagt worden iſt.

Mag es dem Dichter gelingen, ſein Geſchoß recht bald und oft mit ſolchen Kartätſchen zu laden. Ich möchte aber zum Schluß

noch einen frommen Wunſch ausſprechen. Beſitzt unſere Zeit ein großes komiſches Genie — ich weiß es nicht, Herwegh iſt keines — ſo möchte ich einige tüchtige ariſtophaniſche Komödien auf die in der Verweſung begriffenen Theile unſerer jetzigen öffentlichen Zuſtände erleben. Es iſt freilich ein frommer Wunſch; unſere Theater ſind Hoftheater, unſere ganze Geſetzgebung iſt gegen jede Möglichkeit eines Ariſtophanes verſchworen; ein Ariſtophanes ſetzt Vorgänger, ein ſchon vorhandenes Leben politiſcher Komödie voraus, davon kann aber jetzt keine Rede ſeyn. Kommt Zeit, kommt Rath; aber ſchön wäre es. Welche Narrenwelt hätte ein ſolcher Dichter mit ſeinem Zauberſtab zu commandiren! Nicht mehr jene zufälligen Narren, welche in den Engen des Privatlebens ausgebrütet werden; große Narren, geſchichtliche Narren, Staatsnarren, hiſtoriſche Masken. Welche Komik wäre in ihrem Schickſal zu entfalten! eine große Komik mit einem tragiſchen Zuge, denn nicht als kleinlich und gering dürften die Geſchlechter dargeſtellt werden, welche die Träger einer ausſterbenden Ordnung der Dinge ſind, ſondern einſt hatten ſie Nothwendigkeit und ſie werden, bis der Tag kommt, wo ſie als Narren über die Bretter gehen, nicht ohne Größe um ihre Exiſtenz gekämpft haben. Wir haben in der geſammten modernen Poeſie die wahre Komödie nicht gehabt; ſeit die ſogenannte alte Komödie der Griechen in die neuere überging, iſt ſie nicht wieder dageweſen. Shakſpeare, der Vater des neuen Drama, warf ſich in der Komödie ſogleich in das Privatleben. Sie iſt ſeither aus dieſem engen Kreiſe nicht herausgekommen, ebenſo wie ſich die Malerei aus dem Genre und der Landſchaft noch nicht oder nur vereinzelt zum großen Geſchichtsbilde erhoben hat. Die Franzoſen haben Luſtſpiele politiſchen Stoffs, aber die-

ser wird hier so behandelt, daß vielmehr das Politische in das Privatgebiet hinübergespielt und große Staatsbegebenheiten aus kleinen Intriguen erklärt werden, wie im verre d'eau. Es versteht sich, daß dieß nicht große politische Komik ist: hier müssen die Vorurtheile und Sünden auf dem politischen Boden selbst ergriffen, festgehalten, als ein colossaler Wahnsinn hingestellt und aus sich heraus vernichtet, in ihr komisches Schicksal hineingestürzt werden. Shakspeares Shylock ist eine Gestalt, die ich anführen kann, um zu sagen, was ich hier meine: ein ganzes Volk in seinem Charakter, Schicksal wird hier einer großartigen, grausamen Komik mit mächtigen Pinselstrichen im großen Styl unterworfen. Shakspeare hätte die Gewalt wohl gehabt, eine große politische Komödie zu schreiben. Allein die Zeit war nicht reif. Es gehört dazu, daß die politische Idee in der öffentlichen Bildung erwacht sei, hervorgegangen aus der Auflösung des zufälligen Staates, welches der feudale war, der dem jetzigen zwar verständig registrirten immer noch zu Grunde liegt.

IV.

Zur wissenschaftlichen Aesthetik.

Plan zu einer neuen Gliederung der Aeſthetik.

(Jahrbücher der Gegenwart. December 1843.)

Es iſt unter den Gebieten der geiſtigen Wirklichkeit wohl keines, in welches Hegel ſeine Philoſophie mit ſolcher Flüſſigkeit hineingeführt hat, als die Welt des Schönen; ſeine Vorleſungen über Aeſthetik ſind gleich vortrefflich in Vollſtändigkeit des Materials, wie in inniger Durchdringung deſſelben; die Idee des Schönen breitet ſich hier in organiſchem Wuchſe zu dem reichen Baume der wirklichen Kunſtwelt aus, der ſelbſt in ſeine einzelnen Aeſte mit jener Liebe verfolgt wird, mit welcher große Philoſophen das Schöne, dieſe unmittelbare Wirklichkeit der ſpeculativen Idee für die Anſchauung, immer zu einem Lieblingsgegenſtande ihrer Forſchungen gemacht haben. Dennoch glaube ich mehrere Punkte gefunden zu haben, auf welchen dieſe Wiſſenſchaft über die große Leiſtung des Meiſters bereits hinausgehen kann. Ich beabſichtige eine Herausgabe meiner Vorträge über Aeſthetik in der Form eines Handbuchs für Vorleſungen, worin ich mein Syſtem ausführen werde; da jedoch meine Berufsgeſchäfte dieſe Arbeit aufzuſchieben nöthigen, ſo theile ich inzwiſchen den Plan deſſelben auf dieſem Wege mit. Indem ich nun die genannten Punkte, deren abweichende Behandlung eine weſentlich verſchiedene Gliederung des Ganzen mit ſich bringt, hier aufzeige, wird

man finden, wie vollkommen das System nach meinem Plane ſich abrundet, wie reinlich der Kreis in ſich ſelbſt zurückkehrt.

Daß das Geſetz der Dreigliedrigkeit gleichförmig das Ganze wie die Theile meiner Anordnung beherrſcht, wird bei denen, welche mit dem Prozeſſe des Geiſtes vertraut ſind, keiner Rechtfertigung bedürfen. Solchen, welche außer der Philoſophie ſtehen, wird es vielleicht als ein Anhaltspunkt für den Vorwurf abſtracter Kategorieenſucht erſcheinen, daß dieſes Geſetz unter dem von Theil zu Theil ſich erneuernden Namen des Objectiven, Subjectiven und des Objectiv-Subjectiven wiederkehrt. Wirklich, wenn man mir beweiſen könnte, daß ich von der metaphyſiſchen Kategorie ausging und den Stoff in ſie hineinzwängte, wäre der Vorwurf ſo gerecht, wie überall, wo eine falſche Abſtraction einen realen Gegenſtand in ein fertiges Fachwerk preßt. Ich habe aber dieſe Eintheilung nirgends geſucht und bin nach vielen verſchiedenen Bemühungen, meinen Stoff zu gliedern, immer von dieſem ſelbſt und dem ihm inwohnenden Geſetze auf ſie geführt worden. Die Sache hat ſich von ſelbſt ſo gemacht, ich bin unſchuldig daran. Dieß iſt für jetzt eine bloße Verſicherung, den Beweis muß die Ausführung liefern. Eigentlich müßte jener Terminus noch viel öfter auftreten, als ich ihn gebraucht habe, ich verbarg ihn an mehreren Orten unter herkömmlichen äſthetiſchen Benennungen, vielleicht aus einer gewiſſen Schwäche, welche denen, die eine Sache nicht verſtehen und aus Mangel an Gründen gerne lachen, nicht allzuviel Stoff geben wollte.

Zuerſt nun kann ich mich mit dem Inhalte, welchen Hegel dem erſten Theile ſeines Syſtems gegeben hat, nicht einverſtanden bekennen. Derſelbe handelt von der Idee des Kunſtſchönen

oder dem Ideal im Allgemeinen, und zwar im ersten Kapitel von dem Begriffe des Schönen überhaupt, im zweiten von dem Naturschönen, im dritten von dem Kunstschönen oder dem Ideale selbst. So enthält dieser Theil nach meiner Ansicht sowohl zu wenig als zu viel. Zu wenig, weil der allgemeine Begriff des Schönen eine Reihe von Momenten in sich schließt, welche Hegel an diesem ihrem Orte gar nicht aufführt, sondern in die weiteren concreten Theile verweist, wovon nachher. Zu viel, weil bereits hier das Naturschöne und das Ideal abgehandelt wird, und daraus erfolgt zunächst ein weiteres Zuwenig. Soll nämlich schon in diesem ersten Theile die erste reale Existenz des Schönen, das Naturschöne, seine Stelle finden, so geschieht es, um so schnell als möglich zu der höheren Form, worin die Naturschönheit ihre geistige Umgestaltung fordert, zum Kunstideal, fortzueilen; darüber kommt dieses Kapitel viel zu kurz weg und es sind wesentliche Sphären des Naturschönen übergangen, wie ich beweisen werde. Das Ideal nun, wovon das dritte Kapitel handelt, ist, zugegeben auch, daß es schon in diesen Theil gehöre, für dieses sein anfängliches Auftreten viel zu objectiv gefaßt, und hier ist also wieder der Fehler des Zuviel. Hegel zieht schon hier die Götterwelt, er zieht das Ideal in der Bewegung der Menschenwelt, nämlich den Weltzustand, den die ideale Anschauung fordert, die ideale Situation, die ideale Handlung, er zieht sogar die äußerliche Bestimmtheit des Ideals hier schon herbei, und erst nachher handelt er vom Künstler und seinen subjectiven Kräften, Phantasie, Genie u. s. w.

Der Grund dieses Verfahrens liegt darin, daß Hegel, was erst bewiesen werden soll, als bewiesen aus dem Systeme der

Philoſophie vorausſetzt, daß nämlich die wahre Wirklichkeit des Schönen nur die Kunſt ſei; daher ſpringt er über Alles, was dem Begriffe des Kunſtſchönen eigentlich vorangeht und ihm daher hindernd im Wege liegt, mit zu großer Kürze weg. Die Aeſthetik muß allerdings mit einem Lehnſatze beginnen; es iſt die Idee, die abſolute Einheit des Denkens und Seins, deren Begriff ſie aus der Metaphyſik entlehnt. Von hier aus hat ſie den abſtracten Begriff des Schönen durch einen weiteren Lehnſatz zu finden, nämlich folgendermaßen. Die abſolute Einheit des Denkens und Seins iſt nicht ein bloß ſubjectiver Begriff, ſie kann aber auf keinem einzelnen Punkte des Raums und der Zeit als ſolche zur Erſcheinung kommen, ſondern ſie verwirklicht ſich nur in allen Räumen und im endloſen Verlaufe der Zeit durch einen beſtändig ſich erneuernden Prozeß der Bewegung. Dieſe Realität der Idee, welche, obwohl wahrhaft wirklich, doch niemals der Anſchauung gegeben iſt, genügt jedoch dem Geiſte nicht, er ſoll vielmehr gemäß dem alle Sphären ſeiner Thätigkeit beherrſchenden Geſetze, wonach jede Wahrheit zuerſt in unmittelbarer Form objectiv vor ihm auftritt, dieſelbe auch als eine unmittelbar wirkliche anſchauen. Dieſem Geſetze entſprechend erzeugt ſich der Schein, daß ein einzelnes ſinnlich Daſeiendes ſeinem Begriffe abſolut entſpreche, daß alſo in ihm zunächſt eine beſtimmte Idee und dadurch mittelbar die abſolute Idee vollkommen verwirklicht ſei. Dieß iſt zwar inſofern bloßer Schein, als in keinem einzelnen Weſen ſein Begriff vollkommen realiſirt ſein kann; da aber die abſolute Idee nicht ein leerer Gedanke, ſondern allerdings im ſinnlichen Daſein, nur nicht im Einzelnen, wahrhaft wirklich iſt, ſo iſt es nicht leerer Schein, ſondern Erſcheinung. Dieſe

Erſcheinung nun iſt das Schöne. Das Schöne iſt alſo die Idee in der Form begrenzter Erſcheinung. Es iſt eine einzelne Erſcheinung, und dieſe Erſcheinung drückt durch ihre Form nichts aus, als ihren Begriff, ſo daß in dieſem nichts iſt, was nicht ſinnlich erſchiene, und nichts ſinnlich erſcheint, was nicht reiner Ausdruck des Begriffs wäre, wodurch eben die Einheit des Begriffes und des Seins, alſo die Idee, zur Erſcheinung kommt. Wo und wie nun dieſe Erſcheinung oder das Schöne da ſei und zu Stande komme, ob in der Natur oder in der Kunſt oder wo ſonſt, dieß wiſſen wir an dieſer Stelle noch nicht; es iſt nur gefordert, daß ſie da ſei, und dieſe Forderung ſtützt ſich auf das Geſetz, worauf dieſe Deduction beruht, daß nämlich jede Wahrheit dem Geiſte zuerſt in der Form der Unmittelbarkeit objectiv gegenübertrete; dieſes Geſetz iſt alſo die zweite Vorausſetzung, welche die Aeſthetik aus dem abſtracten Theile der Philoſophie herübernehmen muß. Hiemit iſt aber auch der Begriff des Schönen an ſich gefunden, und er iſt nun, ehe man einen Schritt in der Unterſuchung, wo und wie denn dieſer Begriff nun ſeine Exiſtenz habe, weiter geht, in ſeinen Momenten zu entwickeln. Dieß iſt eine ſo umfaſſende Aufgabe, daß ſchon darum von den weiteren Aufgaben der Aeſthetik keine in dieſem Theile ſchon zur Erledigung kommen kann; der tiefere Grund aber, warum nur der abſtracte Begriff des Schönen, abgeſehen von aller Verwirklichung, hier zur Sprache kommen darf, liegt in dem logiſchen Prozeſſe des Begriffes überhaupt, den ich hier als bekannt vorausſetze. Die Momente nun, von denen es ſich handelt, ſind die des einfach Schönen, des Erhabenen und des Komiſchen, wie ich ſolche in meiner kleinen Schrift: „Ueber das Erhabene und Komiſche, ein Beitrag zu der Philoſo-

phie des Schönen" als die Geſtaltungen einer organiſchen inneren Bewegung im Begriffe des Schönen aufgewieſen habe. Ich habe in dieſer Schrift die Gründe ausgeführt, warum jene Begriffe nothwendig im erſten allgemeinen Theile abgehandelt werden müſſen. Wo immer Schönes zur Exiſtenz kommt, da treten neben der kampfloſen Grazie des einfach Schönen auch die Gegenſätze des Erhabenen und Komiſchen hervor, im Naturſchönen, wie in jeder hiſtoriſchen Form des Ideals und in jeder beſonderen Gattung der Kunſt; es ſind alſo Unterſchiede, die im Weſen des Schönen an ſich liegen und da entwickelt werden müſſen, wo dieſes dargeſtellt wird, nicht aber in das weitere Syſtem unter die Lehre von einzelnen beſtimmten Exiſtenzformen des Schönen verzettelt werden dürfen. Hegel führt z. B. das Erhabene im zweiten Theil als ein Merkmal der ſymboliſchen Kunſtform, insbeſondere als Princip der orientaliſchen Myſtik und der moſaiſchen Religion auf. Allein dieß iſt ſchon eine eigenthümlich beſtimmte Form des Erhabenen; erhaben iſt auch Jupiter, erhaben der tragiſche Conflict, der bei Hegel in der Lehre vom Ideale vorkommt, erhaben erſcheinen gewiſſe Formen des Naturſchönen im Unterſchiede von anderen, erhaben der doriſche Bauſtyl im Gegenſatze gegen den joniſchen u. ſ. w.; das Erhabene der orientaliſchen Kunſtform iſt theils ein formloſes, theils ein abſtractes Erhabene, was alſo durch beſondere concrete Merkmale vom Erhabenen überhaupt und ebenſo von andern realen Formen des Erhabenen ſich unterſcheidet, den allgemeinen Begriff des Erhabenen ſomit bereits vorausſetzt. Ebenſo verhält es ſich mit dem Komiſchen. Hegel führt es theils unter der Lehre von der Auflöſung der klaſſiſchen Kunſtform in der Geſtalt der Satyre, theils

im Abſchnitt von der Auflöſung der romantiſchen Kunſtform in der Geſtalt des Humors, endlich im dritten Theile als Princip der Komödie auf. Allein das Komiſche iſt ebenfalls eine Macht, die überall hervortritt, wo überhaupt das Schöne exiſtirt. Einzelne Geſtalten des Naturſchönen fallen unter den komiſchen Geſichtspunkt, wie andere unter den erhabenen; die Orientalen hatten ſchon ihre Komik und konnten die Griechen ihre berühmte Komödie ſchaffen, ſo muß das Moment der Komik ſchon in ihrem äſthetiſchen Ideal überhaupt enthalten geweſen ſein; unter den Künſten ferner iſt es keineswegs nur die Poeſie, welche das Princip des Komiſchen zu Tage fördert, ſondern ſchon die Malerei bildet es aus im Genre, ja ſelbſt die Plaſtik hat im Bacchiſchen Kreiſe ihre eigene, wiewohl mäßige Komik. Das Komiſche muß alſo ebenfalls ſchon im Weſen des Schönen an ſich liegen und in der Lehre von demſelben entwickelt werden.

Was nun die Durchführung dieſer Momente im erſten allgemeinen Theile betrifft, ſo habe ich ſeit der Erſcheinung meiner genannten Schrift mehrere mangelhafte Stellen derſelben in meinen Vorleſungen über Aeſthetik zu verbeſſern geſucht, insbeſondere den Begriff des Komiſchen gründlicher entwickelt, und zwar ſo, daß alle bedeutenderen Definitionen deſſelben, welche bis jetzt in der Philoſophie des Schönen hervorgetreten ſind, als Momente in meiner Entwicklung auftreten. So fand denn auch die Definition Ruge's ihre Stelle, welche das Komiſche als Selbſtbeſinnung des Geiſtes in ſeiner Trübung, als Wiedergewinn der Perſönlichkeit aus der Verſtrickung in's Endliche durch Beſinnung des Geiſtes in ſeiner unwahren Geſtalt auf ſeine wahre beſtimmt. Nur hat Ruge die verſchiedenen Formen der Verſtrickung oder

Trübung nicht geordnet, ſondern bloß beiſpielsweiſe aufgegriffen, indem er bald Verirrungen aus Zerſtreutheit, bald Trübungen durch Unſittlichkeit anführt, während ich meine Darſtellung dadurch weſentlich ergänzt habe, daß ich die Stufenleiter der verſchiedenen Geſtalten des Erhabenen, das durch Störung komiſch wird, oder nach Ruge's Ausdruck der Verſtrickung des Geiſtes in's Endliche, verfolge. Dieß iſt übrigens keine bloſe Wiederholung der in der Lehre vom Erhabenen ſelbſt aufgeführten Formen. Es kehrt hier zwar allerdings im Allgemeinen dieſelbe Linie wieder, wie dort, aber der Geſichtspunkt iſt ein anderer, denn jetzt fragt es ſich, welche dieſer Formen dem komiſchen Prozeſſe verfallen können, welche nicht. Daher fällt z. B. ſogleich das Erhabene der unorganiſchen Natur weg, weil es niemals Gegenſtand der Komik ſein kann. Die Reihe beginnt mit den Entſtellungen der organiſchen Geſtalt, wodurch ſie im Widerſpruch mit ihrem Begriff in's Mechaniſche, oder, bei dem Menſchen, in's Thieriſche herabſinkt, und ſie ſchließt mit den höchſten Thätigkeiten des Geiſtes, wo zu unterſuchen iſt, ob auch das abſolute Verhalten des Geiſtes in der Form der Religion dem Komiſchen verfallen und unter welchen Bedingungen eine ſolche Komik dem Vorwurf der Frivolität ſich entziehen könne. Das reichſte Gebiet der Komik bilden natürlich die Verirrungen des praktiſchen, insbeſondere des ſittlichen Geiſtes, wie dieß auch Ruge (S. 111 f. Schrift: Neue Vorſchule der Aeſthetik) erklärt. Aus der Darſtellung dieſer Stufenleiter geht jedoch noch nicht die Eintheilung des Komiſchen hervor, denn nicht der Stoff, welcher der Komik unterworfen, ſondern die Form, in welcher er dem Lachen preisgegeben wird, bildet den Grund derſelben. Meine frühere Eintheilung

in Burleske, Witz und Humor, welche den drei Formen des Erhabenen: Erhabenheit der Natur, des Subjects, des absoluten Geistes so angemessen entspricht, habe ich beibehalten. Ich meinte früher durch die Aufführung dieser Formen eine Anticipation aus der Lehre von der Phantasie zu machen, weil der subjective Antheil, der bei der Entstehung des Komischen unmittelbarer einleuchtet, als bei der Entstehung des Erhabenen, hier in den psychologischen Benennungen sogleich zu Tage liegt. Der Eintheilungsgrund ist aber nichts desto weniger ein ganz objectiver, denn es ist allerdings die objective Gestalt des Erhabenen, welche jedesmal wechselt und mit sächlicher Nothwendigkeit ein anderes subjectives Verfahren in der Auflösung des erhabenen Scheines fordert. In der Burleske wird ein Erhabenes, das sich, wiewohl es übrigens jeder Stufe der Erhabenheit angehören kann, in sinnlich handgreiflicher Form aufdrängt, ebenso handgreiflich vernichtet, im Witze der verständige Zusammenhang der Gedanken durch einen Unsinn, der den Schein eines neuen Sinnes annimmt, durcheinander geworfen, im Humor verwickelt sich das absolut Erhabene, das in die geistigen Tiefen der Persönlichkeit niedergestiegen ist, mit dem unendlich Kleinen, womit es behaftet bleibt, zum komischen Widerspruch in einem und demselben Bewußtsein. Es sind also allerdings verschiedene Gestaltungen des der Komik verfallenden Erhabenen selbst, wodurch diese Eintheilung begründet wird; es könnte daher hier von Neuem der Vorwurf einer Wiederholung entstehen, da schon in der allgemeinen Lehre vom Komischen die verschiedenen Formen des Erhabenen, wiewohl unter einem neuen Gesichtspunkte, durchgangen werden mußten. Allein dann würde man übersehen, daß die Auffassung jetzt aber-

mals eine andere iſt. Es können nämlich in jeder der drei Stufen des Komiſchen alle Formen des Erhabenen Gegenſtand des Lachens werden, wie denn z. B. in der Burleske ſchon das unendlich Erhabene in den bekannten Narren- und Eſels-Feſten an die Reihe kam, aber freilich das unendlich Erhabene in der vergröberten Form, die es in der Kirche des Mittelalters angenommen hatte. Der Unterſchied dieſer Stufenfolge des Erhabenen, welche meiner Eintheilung des Komiſchen zu Grunde liegt, von der Stufenfolge in der Lehre vom Erhabenen ſelbſt und von der analogen Aufzählung in der allgemeinen Lehre vom Komiſchen iſt in den verſchiedenen Graden der ſubjectiven Vertiefung des Erhabenen begründet. Wird alſo z. B. die Religion als ſichtbare Kirche in handgreiflichen Poſſen der Satyre unterworfen, ſo iſt dieß Burleske, wird der Verſtandes-Widerſpruch ihrer Lehren komiſch aufgewieſen, ſo iſt dieß Witz, wird dagegen das Leben der Religion im innerſten Bewußtſein als behaftet mit kleinlichen Eigenſchaften der Perſönlichkeit aufgewieſen, ſo iſt dieß Humor. Wenn ich oben ſagte, der Eintheilungsgrund des Komiſchen ſei und bleibe ein objectiver, ſo gerathe ich mit dieſer Behauptung dadurch keineswegs in Widerſpruch, daß ich jetzt die verſchiedenen Grade ſubjectiver Vertiefung des Erhabenen als Eintheilungsgrund nenne. Objectiv bleiben dieſe Unterſchiede noch immer, wenn man unſere Erörterung mit einer blos pſychologiſchen vergleicht, welche die komiſchen Kräfte abgeſehen von der Frage, was durch ſie komiſch dargeſtellt werde, als rein ſubjective Erſcheinungen unterſucht. Die Parallele zwiſchen der Stufenfolge in der Lehre vom Komiſchen und im Erhabenen bleibt übrigens ſtehen, denn das ſinnlicher aufgefaßte und eben darum handgreiflicher eludirte Er-

habene entſpricht auch ſo dem Erhabenen der Natur durch die, beiden gemeinſame, Kategorie der Unmittelbarkeit, der Witz durch den ſubjectiven Charakter der in ihm waltenden Verſtändigkeit entſpricht dem Erhabenen des Subjects u. ſ. w.

In dieſem Abſchnitt vom Komiſchen glaube ich ferner einige weſentliche Verbeſſerungen in der Unterabtheilung der einzelnen Formen gefunden zu haben, insbeſondere in der Lehre vom Witze und vom Humor. Den Witz theile ich in einen unmittelbaren oder (nach Jean Pauls Benennung) akuſtiſchen, einen abſtracten und einen anſchaulichen ein. Jene erſte Form beſteht in der Art des Wortſpiels, die ſich an die bloße Aehnlichkeit des Klanges hält und die z. B. bei Fiſchart und Abraham a S. Clara eine ſo große Rolle ſpielt; ſie iſt die unmittelbarſte, ſinnlichſte Form des Witzes. Dasjenige Wortſpiel, das ſich nicht an den Klang, ſondern an die Vieldeutigkeit der Wörter hält, um den Schein eines Sinnes im Unſinn hervorzubringen, fällt auf den Uebergang zur zweiten Form des Witzes, der abſtract verſtändigen, deren Gebiet das ganze weite Reich des logiſchen Zuſammenhangs und der unendlichen Möglichkeiten ſeiner Zerſtörung bei fortbehaupteter Erhaltung bildet. Dieſe Gattung iſt deßwegen nicht weiter einzutheilen, weil geradezu alle Kategorieen der Logik aufgezählt werden müßten, denn alle können dem abſtracten Witze zum Gegenſtande dienen. Ich nahm in meiner Schrift Jean Pauls Eintheilung in antithetiſchen und ſynthetiſchen Witz auf, allein ſie läßt ſich nicht halten, denn jeder Witz iſt antithetiſch und ſynthetiſch zugleich, indem er eine logiſche Kategorie als Verbindung von Begriffen zugleich geltend macht und durch plötzliche Einführung eines widerſtrebenden Begriffes zugleich aufhebt. Die dritte und höchſte

Form des Witzes ist der anschauliche, d. h. der vergleichende, denn hier tritt an die Stelle des abstract verständigen Spieles schon eine plastische Kraft der Phantasie. Den Eintheilungsgrund der Gattungen des Witzes bildet nämlich überhaupt der verschiedene Antheil des in allem Aesthetischen wesentlichen sinnlichen Moments. Das akustische Wortspiel ist sinnlicher Art, aber das Sinnliche tritt in der Armuth der ersten Unmittelbarkeit auf, der abstracte Witz ist unsinnlich, der vergleichende aber fordert eine Sinnlichkeit höherer Art, nämlich Kraft der Anschauung, wiewohl dieselbe nicht organisch bedingend wirkt, indem Gedanke und Bild nur durch das äußerliche Band des tertium comparationis auf einander bezogen werden. Uebrigens sieht man, wie ich durch diese zwanglose Eintheilung wiederum eine Parallele mit der Eintheilung des Erhabenen und des Komischen überhaupt gewinne. Denselben Vortheil gewährt mir folgende Unterscheidung verschiedener Formen des Humors. In meiner Schrift über das Erhabene und Komische wußte ich nur zwei Formen des Humors aufzuführen, einen unversöhnten und einen versöhnten. Ich setze aber nun als erste Form einen naiven Humor, dem ein Bewußtsein des unendlichen Weltwiderspruchs zwar schon zu Grunde liegt, aber nur erst auf dunkle Weise. Es ist der Humor der derbgesunden, ungebrochenen Persönlichkeit, welche die Uebel der Welt und die Schwächen des Menschengeschlechts allerdings kennt, aber nicht die unendliche Vertiefung des Geistes bedarf, um sich über diesen Schmerz zu erheben, sondern nur die unüberwindliche Naturkraft angeborner Fröhlichkeit, worin die Gewißheit, daß der Geist der Welt alle seine Behaftung mit dem unendlich Kleinen und Niedrigen zu ertragen und zu überwinden fähig sei, noch als

Inſtinkt auftritt. Eine ſolche Natur iſt z. B. der Baſtard Faulconbridge im König Johann, der kraftſtrotzende Percy im Heinrich IV., der von Lebensübermuth ſprudelnde Mercutio in Romeo und Julie. An der Grenze ſtehen theils ſolche Perſönlichkeiten, welche ſchon einer bewußteren Anſtrengung des Geiſtes bedürfen, um über einen Schmerz, der ihre Natur zu brechen droht, durch Selbſtironiſirung Herr zu werden und ſo die angeborne Heiterkeit zu bewahren, wie Roſalinde in: „Wie es euch gefällt;“ theils ſolche, welche tief in die Verdorbenheit der Welt verſtrickt, dem Bewußtſein ihrer Schlechtigkeit verfallen ſind, aber in jedem Moment durch ein Bewußtſein dieſes Bewußtſeins ſich ſpielend ſelbſt abſolviren, wie der unſterbliche Fallſtaff. Als zweite Form folgt dann der unverſöhnte Humor eines Hamlet, in der modernen Welt eines Byron, Theodor Hofmann, Heine; als dritte der verſöhnte, wohlwollende eines Goldſmith, Jean Paul.

So viel über meine Gliederung des erſten Theils der Aeſthetik. Man wird bemerken, daß der eigentliche Eintheilungsgrund, der hier durchgeführt iſt, bereits der des Objectiven, Subjectiven und Objectiv-Subjectiven iſt. So zunächſt in der Eintheilung des Ganzen. Das Erhabene iſt die objective Form des Schönen, denn das ideale Moment tritt hier überwachſend als überwältigende Macht vor das Subject; das Komiſche dagegen beruht auf der unendlichen Freiheit des Subjects, das im Bewußtſein, die wahre Gegenwart der Idee in ſich ſelbſt zu tragen, jede Erſcheinung derſelben, welche die Miene einer objectiven Macht annimmt, in ihre Widerſprüche auflöst; die Einheit des Objectiven und Subjectiven endlich iſt das ganze, durch den Gegenſatz dieſer beiden in ihm vereinigten Formen in ſich zurückkehrende, das erfüllte

Schöne. In den Unterabtheilungen kehrt daſſelbe Princip der Unterſcheidung durchgängig wieder; das Erhabene der Natur iſt objectiv, das Erhabene des Subjects bezeichnet ſeine Kategorie ſchon durch ſeinen Namen, das Erhabene des abſoluten Geiſtes iſt objectiv-ſubjectiv, denn es iſt die Manifeſtation der Weltordnung, welche ſich zwar der Subjecte als ihrer Organe bedient, aber höher iſt, als jedes einzelne Subject, und daher an dieſes als objective Macht herantritt. Ebenſo im Komiſchen; das Burleske oder naiv Komiſche iſt objectiver, handgreiflicher Art, der Witz ſubjectiv, der Humor vereinigt beide Momente, zunächſt weil er weſentlich eine ganze Perſönlichkeit iſt, welche ſubjectiven Geiſtesadel und unangemeſſene Form der objectiven Erſcheinung zu einem lebendigen Widerſpruch in ſich verbindet, ſofort aber in einem höheren Sinne, weil der Humoriſt den Widerſpruch, den er zunächſt in ſeinem Subjecte findet, als einen Weltwiderſpruch weiß und ausſpricht. Wie dann derſelbe Eintheilungsgrund in den Unterabtheilungen dieſer Formen abermals wiederkehrt, brauche ich nicht auf's Neue nachzuweiſen, nachdem ich den Parallelismus der letzteren mit den größeren Abtheilungen aufgezeigt habe.

Den Inhalt des zweiten Theils der Aeſthetik kann nun offenbar nichts Anderes bilden, als die zwei erſten, noch einſeitigen Exiſtenzformen des Schönen: Das Naturſchöne und ſeine, nur erſt innerliche, ideale Umbildung durch die Phantaſie. Der abſtracte Begriff des Schönen theilt ſich, indem er ſich verwirklicht, in dieſe zwei Aeſte, die aber erſt wieder zuſammengehen ſollen, damit die abſolute Form der Verwirklichung des Schönen entſtehe. Sobald man die Sache näher anſieht, bringt ſich dieſe Ordnung von

ſelbſt auf. Der Begriff des Schönen, wenn er in allen ſeinen Momenten entwickelt iſt, ſteht auf dem Punkte des Uebergangs zur realen Exiſtenz. Der ganz erfüllte Begriff kann und muß exiſtiren; dieß wird allerdings als in der Logik bewieſen vorausgeſetzt. Die erſte Form dieſer Exiſtenz iſt aus demſelben Grunde die Form der Unmittelbarkeit, aus welchem die Idee überhaupt zuerſt ſich als Natur frei aus ſich entläßt, und es iſt auch dieſer Uebergang auf die vorausgeſetzte Kenntniß der Logik zu begründen, doch giebt hierauf der Fortgang den augenſcheinlichen Beweis, daß die Lehre von der Naturſchönheit keine andere Stelle einnehmen kann und daß nichts verkehrter iſt, als wenn Weiſſe ſie an das Ende des Syſtems ſetzt. Dieſe erſte Form der Exiſtenz des Schönen nun iſt eine einſeitig objective; die Schönheit iſt hier ein vorgefundener Gegenſtand, das Werk bewußtlos ſchaffender Kräfte, welche nicht mit dem gedachten Zwecke arbeiten, das Schöne als Schönes hervorzubringen, ſie iſt eben daher beſtimmt, Object, Stoff, Material für eine höhere Form der Verwirklichung des Schönen zu werden.

Was nun die innere Eintheilung dieſes erſten Abſchnitts im zweiten Theile betrifft, ſo muß ich vor Allem ausſprechen, daß Hegel hier einen wirklichen Fehler gemacht hat. Hegel beſchränkt nämlich die Lehre von der Naturſchönheit auf die Reiche der bewußtloſen Natur und ſchließt die begeiſtete Natur, die menſchlich ſittliche Welt, davon aus, indem er meint, es liege hier der Gegenſatz der natürlichen und der geiſtigen Welt überhaupt vor, da doch vielmehr der Gegenſatz von Natur und Kunſt vorliegt. Was nämlich an ſich weit über die Natur hinausliegt, iſt im Zuſammenhange der Aeſthetik noch bloße Natur, ſofern es der

von der Kunst noch nicht verklärten Wirklichkeit angehört; bloße Naturschönheit ist jede Erscheinung, welche von Kräften hervorgebracht wird, die in diesem Hervorbringen nicht die Schönheit, sondern einen andern Zweck wollen, so daß die Schönheit, welche dabei zu Tage kommt, mit den Mängeln der Zufälligkeit behaftet ist. Ob diese Kräfte natürliche oder sittliche sind, ist für den allgemeinen Gegensatz, um den es sich zunächst handelt, gleichgültig. Wenn z. B. ein Volk für seine Freiheit in der Schlacht kämpft, so ist dies nichts weniger als eine Naturerscheinung; allein den Kriegern ist es im Kampfe im Geringsten nicht darum zu thun, wie sie aussehen, was für ein Bild sie einem Maler darbieten, daher kommen in dieser Schlacht neben solchen Gruppen und Situationen, welche ein künstlerisch schönes Schauspiel darbieten, andere vor, welche für den Künstler ganz unbrauchbar sind, daher ist die Schönheit, welche hier zu finden ist, eine bewußtlose, zufällige, d. h. eine bloße Naturschönheit im Gegensatze gegen Kunstschönheit. Weil nun Hegel diesen Gegensatz mit dem Gegensatze von Natur und Geist überhaupt verwechselt, so ist dieser ganze Abschnitt viel zu kurz ausgefallen; er umfaßt in seiner richtigen Ausdehnung nichts weniger, als die ganze Welt, so viel sie rohen, der Bearbeitung erst bedürftigen Stoff für die Phantasie und die Kunst enthält. Natürlich muß man hier weite Schritte nehmen, und nur das Wesentliche herausgreifen. Zuerst ist die unorganische Natur zu überblicken, Erdbildungen, Luft, Wasser, Licht, Farbe, Schall: die Reihe beginnt wieder mit dem objectiven im engern Sinne. Das zweite Gebiet umfaßt die organische Natur, hier sollte die Aesthetik, wenn sie von der vegetabilischen Schönheit zur thierischen übergegangen ist, Hand in Hand mit

der Zoologie gehen, freilich einer ſpeculativeren, als die bisherige iſt, und das Stufenſyſtem der thieriſchen Organiſation aus dem Geſichtspunkte durchwandern, daß je die beſeeltere Form auch die ſchönere iſt, wobei die nahe liegenden Einwendungen ſich namentlich durch das widerlegen, was ich in meiner Schrift über das Erhabene und Komiſche, S. 30, 31 geſagt habe. Iſt man nun bis zur menſchlichen Geſtalt aufgeſtiegen, ſo beginnt ein neues Gebiet, denn indem der Ausdruck derſelben der einer vollkommenen Beſeelung iſt, ſo iſt ihre Schönheit nicht mehr bloß eine natürliche, ſondern eine geiſtige oder geiſtig natürliche. Die menſchliche Schönheit bildet die dritte Sphäre, und hier beginnt die Betrachtung wieder von unten, d. h. der Menſch wird zuerſt in ſeiner unmittelbaren Erſcheinung oder als einfache Identität der Seele und des Leibs in's Auge gefaßt und die ſpecifiſchen Schönheiten ſeiner ganzen Geſtalt aufgewieſen. Eine zweite höhere Abtheilung in dieſer Sphäre bilden die natürlichen Unterſchiede des menſchlichen Geſchlechts, die aber zugleich bereits geiſtig ſittliche ſind, oder das anthropologiſche Gebiet. Die Altersſtufen, der Unterſchied der Geſchlechter, ſeine Aufhebung in der Liebe, die Ehe, die Familie ſind hier vom äſthetiſchen Standpunkte zu betrachten; die Familie führt zur Verzweigung der Geſchlechter, wie ſie ſich als Volk ausbreitet, die Völkerracen ſind nach Temperament, Geſtalt, Tracht kurz zu überblicken, und der Begriff des Volkes leitet nun zur dritten Stufe hinauf, zum Staate oder zum ſittlichen Geiſte in ſeiner durch ihn frei geformten Erſcheinung. Hier ſind nun die geſchichtlichen Hauptformen des Staatslebens aufzuführen und nachzuweiſen, welche die äſthetiſch vortheilhaftere ſei: der antike Staat, zuerſt der patriarchaliſche und deſpotiſche

des Orients, dann der heroiſche, republikaniſche, kaiſerliche des klaſſiſchen Alterthums, hierauf der mittelalterliche Feudalſtaat, endlich der verſtändig monarchiſche der modernen Zeit, durch ſeine mechaniſchen Formen der ungünſtigſte für äſthetiſche Behandlung. In dieſen Abſchnitt, nicht in die Lehre vom Ideale, gehört, was Hegel im dritten Kapitel des erſten Theils vom allgemeinen Weltzuſtande ſagt. Wir haben hier die große Welt vor uns, aus welcher die bedeutendſten Zweige der Kunſt, namentlich die dramatiſche Poeſie, ihre Stoffe nehmen; der Aeſthetiker muß die wirkliche Kunſt immer bereits im Auge haben und kann es, ohne zu anticipiren; es bedarf bei jedem Punkte nur eines Winkes, um dem Schüler klar zu machen, warum die vorliegende Sphäre wichtig iſt, ſo z. B. im vorhergehenden Abſchnitte, wenn von der Familie die Rede iſt, genügt es, an den Lear zu erinnern, um auf die Bedeutung dieſes äſthetiſchen Stoffs aufmerkſam zu machen. Daß auch in dieſem Gebiete eine kurze, überſichtliche Zeichnung mit breiten Strichen nothwendig iſt, verſteht ſich. Uebrigens darf auch die Frage nach dem veränderten Charakter, den in den verſchiedenen Culturſtufen des Staatslebens die Individualität annimmt, nicht umgangen werden. Im modernen Staate z. B. wird in dem Grade, in welchem die Lebendigkeit aus den mechaniſirten Formen des öffentlichen Lebens ſich in's Innere zurückzieht, das Privatleben, die perſönliche Bildung wichtig, und hier iſt der Punkt, an welchen ſpäter die Lehre vom Roman und der Novelle anzuknüpfen hat, während dagegen das antike Staatsleben jene objectiven, ungetheilten Charaktere hervorbrachte, welche man kennen muß, um die Plaſtik, um die antike Tragödie zu verſtehen.

Das alſo wäre der Inhalt des erſten Abſchnitts im zweiten Theile, oder der Lehre von der bloß objectiven Exiſtenz des Schönen, d. h. der Naturſchönheit. Der Uebergang zum zweiten Abſchnitte vermittelt ſich von ſelbſt, indem am Schluſſe alle Mängel aufzuzählen ſind, mit denen die Naturſchönheit behaftet iſt, ihre Seltenheit, Zufälligkeit, Untermiſchung mit Unſchönem, ihre Flüchtigkeit. Daß man dieſe Mängel findet und bemerkt, dies ſetzt bereits ein Princip voraus, das über der Naturſchönheit ſteht und mit dem Maaßſtabe einer geiſtigen Idee des Schönen zu ihr tritt. Alle Mängel des Naturſchönen haben ihren Grund in ſeiner Bewußtloſigkeit, jenes Princip iſt alſo in einem Selbſtbewußten zu ſuchen, es muß ein ſubjectives ſein. Hier iſt denn der vielbeſprochene halbwahre Satz von der Naturnachahmung zu würdigen und findet aus dem, was ſich bereits ergeben hat, ſeine einfache Erledigung.

Der zweite Abſchnitt nun hat zum Inhalte die andere noch einſeitige Form der Exiſtenz des Schönen, nämlich die bloß ſubjective oder innerliche, die Phantaſie. Die Naturſchönheit iſt jetzt wirklich objectiv, bloßes Object für die Phantaſie geworden, wie die Natur überhaupt die Beſtimmung hat, Object für den Geiſt zu ſein. Die Lehre von der Phantaſie als dem Organe des ſubjectiv Schönen theile ich nun in zwei Unterabſchnitte; der erſte handelt von der Phantaſie überhaupt und dann von den Graden der Ausſtattung des Subjects mit derſelben, der zweite von der Phantaſie der Völker, von den großen Hauptperioden des äſthetiſchen Ideals, klaſſiſch, romantiſch, modern. Im erſten Unterabſchnitte beginnt die Lehre von der Phantaſie überhaupt wieder objectiv mit der Aufnahme der Naturſchönheit durch die

ſinnliche Anſchauung, und läßt mit der Innerlichſetzung derſelben durch die Einbildungskraft und der geiſtigen Umgeſtaltung ihrer Bilder durch die Idee die Phantaſie, die organiſche Einheit von Idee und Bild, das Ideal — zunächſt das bloß innerlich vorgebildete — entſtehen. Man iſt hier ganz auf pſychologiſchem Gebiete. Auf die Lehre von der Phantaſie folgt die Darſtellung der verſchiedenen Stufen der Begabung des Subjects mit derſelben, Talent und Genie; vielleicht ließe ſich von beiden ein fragmentariſches Genie, wie denn Beiſpiele eines ſolchen leicht aufzuweiſen ſein werden, als mittlere Form unterſcheiden.

Den zweiten Unterabſchnitt des zweiten Theils nun bildet nach meiner Anordnung der Gegenſtand, welchem Hegel unter dem Namen der beſonderen Kunſtformen den ganzen zweiten Haupttheil des Syſtemes gewidmet hat; eine Ausdehnung, welche offenbar nicht möglich geweſen wäre, wenn nicht Hegel aus dem äſthetiſchen Gebiete hier mehr, als recht iſt, in das der Religionsphiloſophie hinüberſchweifte. Daß die Lehre von den hiſtoriſchen Hauptformen des äſthetiſchen Ideals in den Abſchnitt von der ſubjectiven Exiſtenz des Schönen als Phantaſie gehört, wird wohl nicht beſtritten werden; denn es iſt hier noch nicht die Rede von den Formen der wirklichen Kunſt, in welchen die Phantaſie der Völker und Zeitalter ſich äußerte, ſondern von dem inneren Grunde ihrer Verſchiedenheit. Der Uebergang bildet ſich ganz von ſelbſt, indem man am Schluſſe der Darſtellung des Genie das weſentliche Moment hervorhebt, daß daſſelbe nichts Iſolirtes iſt, ſondern in ſeinem Volke wurzelt und den Menſchengeiſt durch das Medium ſeines Volksgeiſtes ſpiegelt. Gewonnen wird aber durch dieſe meine Anordnung insbeſondere eine höchſt einleuchtende Parallele mit

dem erſten Abſchnitte dieſes Theils. Die Lehre von der Naturſchönheit nämlich erhob ſich von der Betrachtung der unorganiſchen, organiſchen, menſchlichen Natur zu dem höheren Schauſpiele, welches das Völkerleben in ſeiner geſchichtlichen Erſcheinung darbietet. Die verſchiedenen Staatsformen des Orients, des klaſſiſchen Alterthums, der mittelalterlichen Völker, der modernen Zeit müſſen dort, wie ich behauptete, mit kurzen Ueberblicken nach ihrem äſthetiſchen Werthe beurtheilt werden. Dieſer Abtheilung nun entſpricht die gegenwärtige, welche von den geſchichtlichen Epochen des äſthetiſchen Ideals handelt, auf eine höchſt zweckmäßige Weiſe. Jene Betrachtung war objectiv, es war die Rede von den Zuſtänden dieſer Völker, ſofern ſie der äſthetiſchen Behandlung mehr oder weniger Stoff abwerfen; dieſe iſt ſubjectiv, es wird unterſucht, wie ſich in jenen Zuſtänden die eigene Phantaſie der Völker ausbildete, welches Ideal des Schönen ſie ſich ſchuf. Ich hole hier zugleich die Bemerkung nach, daß ſich auf die vorangehenden Stufen beider Abſchnitte dieſelbe Kategorie des Objectiven und Subjectiven mit Leichtigkeit anwenden ließe. Die unorganiſche Naturſchönheit iſt objectiv, ebenſo die erſte Art, welche der Thätigkeit der Phantaſie vorausgeht, nämlich die ſinnliche Anſchauung. In der organiſchen Schönheit beginnt die ſubjective Beſeelung und vollendet ſich in der menſchlichen; ebenſo beginnt die freie, ſubjective Durchdringung der durch die ſinnliche Anſchauung aufgenommenen Welt in der Einbildungskraft und vollendet ſich in der Phantaſie; das Leben der Völker aber iſt objectiv-ſubjectiv, denn der Staat iſt das Gebäude einer zweiten Natur, das der Wille in die Wirklichkeit hineinſtellt; ebenſo iſt die Phantaſie der Völker objectiv-ſubjectiv, denn das Bild der Schönheit, das ſie ſich ſchafft, lebt im Geiſte der

Subjects, der aber ein Gemeingeist ist und Volk und Welt in diesem Bilde niederlegt; faßt man aber jedesmal den ganzen Abschnitt in's Auge, so bleibt jene ganze erste Reihe objectiv, diese zweite subjectiv.

In der Eintheilung dieser Hauptepochen des Ideals nun habe ich nach langer Erwägung eine von Hegel abweichende Anordnung vorgenommen. Diese Erwägung betraf die Frage, ob das moderne Ideal als eine besondere Form aufzuzählen oder unter das romantische zu subsumiren sei, so etwa, daß es, wie Hegel thut, als Auflösung desselben an den Schluß gesetzt würde. Für die Subsumtion sprechen die wesentlichen Merkmale, welche das moderne Ideal mit dem mittelalterlichen im gemeinsamen Unterschiede von dem klassischen theilt; ja das Princip selbst, wenn man will, haben beide mit einander gemein, die Religion des Geistes nämlich, vertieft von dem germanischen Gemüthe, die Innerlichkeit, die malerische, musikalische Stimmung im Gegensatze gegen die plastische. Allein zwischen beiden steht doch die ungeheure Kluft der Aufklärung, welche die moderne Kunst als ihre negative Voraussetzung niemals verläugnen darf noch kann, die der Autorität entwachsene freie Subjectivität, die sich in einer verständig zusammenhängenden Weltordnung umschaut, die Trennung der Kunst von der Religion, die Verweltlichung der Kunst. Es ist dieselbe Frage, wie die, ob die Reformation, dieser Incidenzpunkt des Modernen in der Geschichte, eine Bewegung innerhalb der christlichen Kirche, oder über dieselbe hinaus sei, wo sich auf beides mit Ja antworten läßt. Gegen die Auffassung des modernen Ideals als einer eigenen Form ist noch vorzubringen, daß die moderne Phantasie noch keine zusammenhängende, schwungvoll blühende Kunst aus sich hervorgebracht hat. Die niederländische Malerei im 17ten Jahrhundert,

die deutſche Muſik und Poeſie in der zweiten Hälfte des 18ten, die jetzigen vielverſprechenden Anfänge neuer Malerſchulen in Deutſchland, Frankreich, Belgien ſind Früchte einer von der Anſchauungsweiſe des Mittelalters weſentlich verſchiedenen Bildung der Phantaſie, allein es ſind vereinzelte Aeußerungen, die noch kein großes Ganzes, keine zuſammenhängende Hauptepoche, kein geſchloſſenes Weltalter der Kunſt zu ſchaffen vermochten. Man könnte ſich auf Shakſpeare berufen und ſagen, mit ihm ſei bereits unmittelbar nach dem Ablaufe des Mittelalters das Moderne ein- für allemal Epoche-bildend durchgebrochen, ſchon ſofern er ein dramatiſches Genie war, das Dramatiſche aber eine in ihrem Princip moderne Kunſtform iſt. Allein in Shakſpeare vereinigt ſich das Mittelalter und die neue Zeit, der Geiſt des ſelbſtbewußten Willens und der ahnungsvollen Nacht, ſo wunderbar, daß dadurch von Neuem ein Zweifel entſtehen muß. Hier iſt keine andere Löſung, als hoffnungsvoll in die Zukunft ſchauen und größere, zuſammenhängende Früchte der modernen Kunſt von ihr erwarten, übrigens mit Berufung auf die große Kriſis, welche die moderne Zeit vom Mittelalter trennt, einen ſcharfen Strich zwiſchen dem Ideale beider Zeiträume ziehen. Am ſchlimmſten freilich wäre es, wenn man uns dieſe Hoffnung ſelbſt nähme, wenn Jemand der Beweis gelingen ſollte, daß eben das, was die moderne Zeit von jedem früheren Weltalter unterſcheidet, zwar etwas Erhabenes ſei, ſo lang man dieſen Ausdruck nicht auf die Erſcheinung beziehe, aber auch ein ätzender Geiſt, der alle Naivität und Kunſt zerfreſſe. Ich für meinen Theil bekenne, daß mein Zutrauen zu der Zukunft der Kunſt gewiſſe Schwankungen hat; man wird ſie bemerken, wenn man meine Anzeigen von Overbecks Bild, von den Rambourſchen

Aquarellkopieen und dann von Hallmann's „Kunſtbeſtrebungen der Gegenwart“ lieſt. Wahr bleibt immer, daß uns die moderne Weltanſchauung eine Welt von Kunſtſtoffen, ja daß ſie uns die Welt erſt geſchenkt hat, indem ſie die tranſcendente Afterwelt zerſtörte; allein die Frage iſt, ob die kritiſche Kraft, welche zu dieſem Bau einer neuen geiſtigen Welt nöthig iſt, nicht, indem ſie einen neuen Boden für die Kunſt gewinnt, zugleich die Stimmung ausſchließt und zerſtört, welche dazu gehört, ihn freudig und rüſtig zu erobern. Hier ſitzt alſo ein Neſt von Zweifeln, aus dem man mit den gleichen Füßen des Glaubens herausſpringen muß, und ſo wollen wir es denn auch halten.

Indem ich nun das Moderne als eine ſelbſtſtändige Hauptform des äſthetiſchen Ideals aufſtelle, halte ich dennoch die dreigliedrige Eintheilung dadurch feſt, daß ich die orientaliſche Phantaſie nicht als eine eigene Form aufſtelle, ſondern als eine nur vorbereitende unter das antike Ideal ſubſumire. So reich und groß nämlich die orientaliſche Kunſt iſt, ſo erſcheint ſie doch durchaus unreif und weiſt über ſich hinaus auf ihre Vollendung in der griechiſchen. Sie iſt ſymboliſch, d. h. ſie hat die innere Einheit von Idee und Bild, welche allem Schönen weſentlich iſt, noch nicht gefunden, ſie geht noch nicht auf die Schönheit als ſolche, ſondern auf die Wahrheit, der ſie die Schönheit opfert. Ein Götterbild mit drei Köpfen, mit vier Armen, einer Menge von Brüſten u. ſ. w. iſt unſchön, aber eben darum ſieht man ſogleich, daß es nicht um die Form, ſondern um den Sinn zu thun iſt. Die orientaliſche Phantaſie iſt Schwelle, Vorhalle, Spannung auf die griechiſche, wie der ägyptiſche Tempel die Propyläen zum griechiſchen darſtellt, indem er faſt nichts als Vorbereitung, Eingang,

Schale ohne letzten Kern iſt. Ich laſſe nun die Kategorie des Objectiven und Subjectiven wieder als ausgeſprochenen Eintheilungsgrund hervortreten, und ſetze als erſte Hauptform das objective Ideal der antiken Phantaſie, als Vorſtufe derſelben die vorbereitende orientaliſche, als Mittelpunkt die griechiſche, als Ende die römiſche. Das Merkmal der Objectivität, unter welches ich dieſe geſammte Form ſtelle, brauche ich hier nicht zu erklären und zu rechtfertigen; jeder verſteht es und gibt es zu, der die antike Kunſt kennt. Durch dieſes Prädikat ſteht die vorliegende Unterabtheilung wieder dem Abſchnitt von der Naturſchönheit parallel, wie ja die Religion, welcher die ſo beſtimmte Phantaſie angehört, Naturreligion war (auch die griechiſche, wiewohl ſie als Vollendung der Naturreligion zugleich über ſie hinausgeht und zur Religion der ſchönen Menſchlichkeit ſich erhebt). Der Abſchnitt von der orientaliſchen oder ſymboliſchen Kunſtform iſt es nun insbeſondere, welchen Hegel viel zu weitläufig behandelt hat; es genügt, die indiſche, die ägyptiſche und die moſaiſche Kunſtanſchauung aufzuführen. Ebenſo hat er den „Geſtaltungsproceß der klaſſiſchen Kunſtform“ zu ausführlich dargeſtellt, denn alles bloß Symboliſche gehört eben, weil es erſt ſymboliſch iſt, mehr der Religionsphiloſophie, als der Aeſthetik an.

Den Uebergang zur Lehre von der romantiſchen Phantaſie vermittelt in meiner Behandlung der Begriff des Schickſals. Ueber den Göttern ſchwebt das Schickſal, und dieß iſt zugleich ihr Schickſal. Denn das Schickſal iſt die aus dem Selbſt hinausgeworfene, in einem Jenſeits fixirte innerſte Freiheit des Menſchen. Wie die Götter eigentlich die menſchlichen Kräfte ſind, ſo iſt das Schickſal die Einheit dieſer Kräfte, das reine Ich, die Freiheit; aber dieſe Freiheit muß, da die concreten menſchlichen Kräfte, deren Einheit

ſie iſt, in den Göttern objectivirt und auseinander gezogen ſind, zur fürchterlichen grundloſen Nacht werden, von welcher nichts mehr auszuſagen iſt, als das Prädikat der unendlichen Macht. Gemeint iſt mit dieſer Macht die Macht der Freiheit; aber hinausverlegt aus dem Inneren, wo ſie im Mittelpunkte der von ihr beherrſchten Kräfte heiter und ſelbſtbewußt thront, und getrennt von dieſen, welche als Götter neben ihr beſtehen, wird ſie zur grauſen Nothwendigkeit, der Menſch erkennt ſich nicht mehr in ihr, ſeine Entſchlüſſe kommen ihm nicht mehr von innen, ſondern ſie ſind ihm von dieſer fremden Nothwendigkeit gegeben. Nur eine Ahnung bleibt, daß das Schickſal eigentlich der eigene Wille iſt, daher jene Antinomie der Schuld und Unſchuld in der griechiſchen Tragödie, die ich in meiner Schrift über das Erhabene und Komiſche noch nicht zu erklären wußte. Dieſes Schickſal nun ſchwebt über den Göttern; aber die Zeit wird kommen, da das Schickſal dahin einkehrt, woher es eigentlich kommt, d. h. in's Innere, und dieß geſchieht, ſobald der Menſch ſich ſeiner inneren Unendlichkeit und Freiheit bewußt wird und dadurch wieder in ſich hereinnimmt, was er aus ſich hinausverlegt hatte. Dann ſind die Götter verloren, denn dann weiß der Menſch auch, daß ſie nichts anderes ſind, als ſeine eigenen Kräfte, die Organe eben der Freiheit. Zunächſt ſind die Götter das Hinderniß, daß das Schickſal, d. h. das reine Ich, und der Menſch nicht zuſammenkommen können, ſie ſtehen dazwiſchen als trennende und ausſchließende Materie und werfen Schatten, ſo daß der Menſch hinter ihnen, im Schickſal nicht ſich ſelbſt erkennen kann. Aber er kommt dahinter, und ſie ſind geſtürzt.

Das Ideal des Mittelalters nun, was ſonſt romantiſch heißt, führe ich auf als das Ideal der phantaſtiſchen Sub-

jectivität und halte so ohne Zwang meine Kategorie fest. Subjectivität: denn dem Geiste ist seine innere Unendlichkeit aufgegangen, wogegen jedes sinnliche Ding zum durchsichtigen Schleier dieser Seelentiefe herabgesetzt ist. Phantastische Subjectivität: denn durch den Rest von Mosaismus und Polytheismus, von welchem sich die Völker des Mittelalters, die romanischen insbesondere, nicht befreit hatten, ist im Widerspruch mit dem Princip der Innerlichkeit Gott in einem Jenseits fixirt und dort in einen Olymp von überweltlichen Gestalten auseinander gezogen, und daraus folgt das phantastische Bewußtsein des Mittelalters. Die antike Weltanschauung war einfach in sich, der Mensch suchte und fand sich in seinen Göttern; der Mensch des Mittelalters hat sich in sich und sucht sich doch außer sich, daher sieht er Alles in gebrochenen Lichtern: ein allgemeines Doppeltsehen, nichts sieht der Mensch, wie es ist, zwischen sich und jedes Ding schiebt er die geisterhafte Gestalt, in welcher er sich selbst ahnt und doch nicht erkennt. Hätte das Subject wahrhaft und ganz sich selbst, so würde ihm auch das Object klar gegenübertreten, dann würde es eine helle und unbefangene Betrachtung der Natur, der Geschichte, einen geordneten Staat geben. Allein das Subject hat sich erfaßt und zugleich wieder verloren, seine auf's Neue in ein Jenseits hinausgestellte Maske lauscht daher hinter jedem Ding, die Natur ist voll von Geistern, die Geschichte voll von Wundern, und der Staat, weil ein solches Subject nicht Zeit hat, sich zu bilden, sondern, indem es seinen Himmel jenseits sucht, inzwischen die Sinnlichkeit frei gehen läßt, eine Atomistik roher, selbständiger Kräfte, welche noch kein Gesetz anerkennen. Das Weltwesen, dem sein Inneres ausgesogen ist,

um es als jenſeitige Geſtaltenwelt zu fixiren, kann ſich zu keinem vernünftigen Organismus entwickeln.

Indem nun dieß die letzte Form desjenigen äſthetiſchen Ideals iſt, das die innere Welt in Mythen objectivirt, ſetze ich an den Schluß dieſes Abſchnitts die Beſtimmung des Begriffs der Allegorie. Die Allegorie iſt nichts Anderes, als (das Symbol und) der Mythus, die nicht mehr geglaubt werden. Die gläubige Phantaſie der Völker wirft theils im Symbol, in welchem zwar für uns Idee und Bild bloß durch das äußerliche Band eines tertium comparationis verbunden ſind, theils im Mythus, in welchem die Idee ihr Bild zwar als innere Seele durchdringt, welcher aber für uns nur äſthetiſche, nicht dogmatiſche Wahrheit hat, Gedanke und Bild ſo zuſammen, daß ſie ihr Gebilde für ein wirkliches, lebendes Weſen hält. Sobald der Geiſt kritiſch wird, hebt er dieſe Einheit auf und was ſonſt Symbol oder Mythus war, wird nun Allegorie, d. h. ein Bild, an das wir nicht glauben, ſondern das wir im Betrachten auflöſen, um abſtract ſeine Bedeutung zu finden. Götter, Maria, Heilige, jüngſte Gerichte ſind jetzt todte Allegorieen. Zugleich werden durch einen willkürlichen Akt des Verſtandes deutlich gedachte Ideen in neue Bilder geſteckt und ſo neue Allegorieen geſchaffen. Die Allegorie iſt das Merkmal einer zerfallenen Kunſt, das Ende des Mythen bildenden Ideals, in der neuen Kunſt als Verirrung zu verfolgen oder nur als vereinzelte Nothhülfe zu dulden.

Als dritte Hauptform nun ſetze ich alſo das moderne Ideal und nenne es das Ideal der gebildeten, d. h. der wahrhaft befreiten und zugleich mit der Objectivität verſöhnten Subjectivität, wodurch ausgeſprochen iſt, daß hier das Objective und Subjective wieder in Eins zuſammengehen. Wenn nun

das antike Ideal durch ſeine Objectivität der Naturſchönheit analog entſpricht, das romantiſche der ſubjectiven Schönheit oder der Phantaſie, ſo findet allerdings dieſe dritte Form im bisherigen Syſteme ihren parallelen Theil nicht, aber eben deßwegen nicht, weil wir hiemit auf dem Punkte ſtehen, in den dritten Haupttheil überzugehen, worin die bisher im Großen getrennten Gegenſätze des Objectiven und Subjectiven ſich aufheben werden. Die Auflöſung der bisherigen Gegenſätze in dieſer letzten Form des Ideals zeigt an, daß der Begriff der Schönheit nun reif iſt, in die wahrhafte und höchſte Form ſeiner Verwirklichung überzugehen. Ich muß jedoch mein der modernen Phantaſie zugetheiltes Prädikat erſt rechtfertigen. Die gebildete Subjectivität iſt diejenige, welche der Fixirung ihres eigenen Innern in einem Jenſeits, von dem ſie nun unfrei beherrſcht wurde, entwachſen iſt und ſich ſelber in ihrer Freiheit hat und weiß. Der kritiſche Geiſt, der mit der Reformation durchbricht, hat dieſes Werk vollbracht, die Subjectivität ſich ſelbſt zurückgegeben. Die Phantasmen, die Mythen ſind nun zu Ende. Das Subject, indem es ſich ſelber gewonnen hat, ſtellt ſich eben hiemit auch das Object klar gegenüber und ſieht die Welt, wie ſie iſt. Nun erſt kann es zugleich an ſich ſelbſt arbeiten, ſeine Sinnlichkeit mit ſeiner Vernunft durchdringen, d. h. ſich bilden, und zugleich ſich in die Objectivität hineinbilden und ſie zu einem Spiegel und Wohnort der disciplinirten Perſönlichkeit umgeſtalten. Es findet ſich in ſich und eben daher in der Welt wieder, iſt in dieſer zu Hauſe. Die Welt iſt entgöttert, die Natur entgeiſtert, die Geſchichte von Wundern entleert; wir haben, ich wiederhole es, die Aufklärung hinter uns und können nimmermehr thun, als hätten wir ſie noch vor uns. Iſt aber die Welt entgeiſtert, ſo iſt ſie erſt

wahrhaft begeiſtet, die falſchen Wunder ſind verſchwunden und die wahren erſchienen, die Götter geſtürzt, aber der wahre Gott geht durch die ganze Welt und ſpricht als immanenter Geiſt aus der verſtandenen Ordnung und Geſetzmäßigkeit der Natur und alles Lebens. Es geht Alles mit natürlichen Dingen zu und doch „webt in ewigem Geheimniß Alles unſichtbar ſichtbar neben dir.“

Man weiß, wie mit der Reformation die humaniſtiſchen Studien zuſammentrafen und beide in dem gleichen Sinne wirkten, die gleichen Feinde hatten. Es war die Objectivität der antiken Welt, welche das vorher phantaſtiſche Subject nun kennen lernte, mit freudiger Verwunderung begrüßte und ſich anzueignen begann; das zu Hauſe ſein in der Welt, die gediegene menſchliche Sitte, die unendliche Entfernung von jeder Verflüchtigung der Kräfte in Tranſcendenzen, dieſe ganze helle Gegenwärtigkeit, das war es, was dem düſteren, winterlichen Geiſte der nordiſchen Völker nun zum erſtenmal aufging. Es iſt alſo dieſe Verſöhnung der phantaſtiſchen Subjectivität mit der Objectivität wirklich auch hiſtoriſch eine Vereinigung des Romantiſchen und Klaſſiſchen, ſo daß nicht etwa nur überhaupt die Bildung den neueren Völkern jene Verſöhnung mit der Wirklichkeit brachte, ſondern ſie ſchöpften dieſe zu einem guten Theile eigentlich und wirklich aus den Alten. Dieß war nun zugleich eine neue formelle Kunſtbildung; die unvermiſchte Romantik war bei aller Unendlichkeit des Gehalts nie von Formloſigkeit frei, das Formgefühl als ſolches war noch nicht ausgebildet, das Bewußtſein der ſchöpferiſchen Freiheit und ihrer Geſetzmäßigkeit. Die Grazie der Alten ging nun der Phantaſie auf, die Durchſichtigkeit der Form, die reine Harmonie der Form mit dem Gehalte. Nirgends iſt dieſe Vereinigung ſchöner vollzo-

gen, als in unſerem Goethe und Schiller. Daß auch ſie als eine Verſöhnung der Subjectivität mit der Objectivität zu bezeichnen iſt, bedarf keiner Ausführung.

Indem nun keine Form des Ideals mehr zurück iſt, ſondern die Gegenſätze, die in ihm gegeben ſein können, (dem Umkreis unſerer Begriffe nach) erſchöpft ſind, ſo iſt dieſer Begriff der ſubjectiven Exiſtenz des Schönen als Phantaſie erfüllt und fertig, in einen anderen höheren überzugehen und dieſer bildet den dritten Theil. Die zwei Aeſte, die zwei einſeitigen Formen der Exiſtenz, in welche der allgemeine Begriff des Schönen im zweiten Theile ſich auseinandergelegt, gehen wieder zuſammen und wir erhalten die ſubjectiv-objective Exiſtenz des Schönen in der Kunſt. Wie der Begriff der Kunſt gefunden wird, brauche ich hier, wo ich die Ausführung nicht ſchuldig bin, nur anzudeuten. Am Schluſſe des Abſchnitts von der Naturſchönheit wurden die Mängel derſelben aufgezeigt, welche insgeſammt in ihrer Objectivität begründet ſind; am Schluſſe des Abſchnitts von der Phantaſie ſind ebenſo die Mängel dieſer bloß innerlichen Exiſtenz des Schönen in der ſubjectiven Vorſtellung aufzuzeigen. Nun erhellt, daß die Naturſchönheit durch ihre Objectivität eben ſo ſehr einen Vorzug vor der Phantaſie hat, als dieſe durch ihre Geiſtigkeit einen Vorzug vor der Bewußtloſigkeit des Naturſchönen. Die Phantaſie muß alſo objectiv wirken, wenn ſie dieſen Mangel decken will, dieß fordert ein Herausgehen aus ſich, eine Mittheilung durch das Medium eines ſinnlichen Stoffs, der ſo bearbeitet wird, daß er das innere Phantaſiegebilde wiedergibt, eine Thätigkeit alſo, und dieſe Thätigkeit iſt die Kunſt. Das Produkt der Kunſt nun muß die Momente der Objectivität und Subjectivität ſo vereinigen, daß in dem

Ideale, wie es nämlich erſt im Innern des Künſtlers gegenwärtig war, nichts zurückbleibt, was nicht durch die Bearbeitung des ſinnlichen Materials vollſtändig zur Darſtellung käme, und daß im Stoffe nichts zurückbleibt, was nicht das Ideal wiedergäbe. Zur Objectivität wird erfordert, daß das Kunſtwerk ſich ſelbſt ausſpreche, abgelöst von ſeinem Urheber, unbefangen und abſichtslos, wie ein Werk der Natur; aber eben ſo ſehr ſoll das Kunſtwerk ſeine Subjektivität zu erkennen geben, man ſoll ihm anſehen, daß es ganz aus dem Geiſte ſtammt, und jeder Reſt bloßer unverarbeiteter Natur ſoll in ihm getilgt ſein. Kant ſagt: „An einem Producte der ſchönen Kunſt muß man ſich bewußt werden, daß es Kunſt ſei und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form deſſelben von allem Zwange willkürlicher Regeln ſo frei ſcheinen, als ob es ein Product der bloßen Natur ſei. Die Natur war ſchön, wenn ſie zugleich als Kunſt ausſah, und die Kunſt kann nur ſchön genannt werden, wenn wir uns bewußt ſind, ſie ſei Kunſt und ſie uns doch als Natur ausſieht.“ Nun erinnere man ſich an die oben zum Anfang gegebene Definition des Schönen, und man erkennt, daß jetzt, aber auch jetzt erſt gefunden iſt, wo denn das Schöne eigentlich wirklich ſei; nur die Kunſt leiſtet, was jene Definition fordert.

Aus dem Geſetze vollſtändiger Durchdringung der Subjectivität und Objectivität ſind in der Aufſtellung der allgemeinen Merkmale des Kunſtwerks, womit ſich dieſer dritte Theil zunächſt zu beſchäftigen hat, alle beſonderen Beſtimmungen mit Leichtigkeit abzuleiten. Die beſte Anordnung dieſes Abſchnitts wird ſein, wenn man zuerſt von den Forderungen der Objectivität in Beziehung auf hiſtoriſche Treue u. ſ. w. handelt, welche an ein Kunſt-

werk gemacht werden, hierauf das Recht der Subjectivität, der Persönlichkeit des Künstlers in Betracht zieht, die er allerdings in seinen Werken niederlegen soll, die sich aber zunächst als bloß individuelle Gewöhnung nicht selten auf Kosten der Sache geltend macht: die Manier. Die höhere Einheit dieser Momente endlich tritt im Style auf, d. h. der zur technischen Gewöhnung gewordenen Idealität der Behandlung, worin eine vom Gewichte des Gegenstandes durchdrungene, mächtige Subjectivität zugleich sich selbst und die großen Hauptzüge des dargestellten Objectes gibt. Hier treten dann die bekannten historischen Phasen des strengen, des hohen, des gefälligen und rührenden Styls hervor, die sich am deutlichsten in der Geschichte der griechischen Plastik aussprechen.

Durch die Aufstellung jener beiden Momente ist nun aber auch das glücklichste Princip für eine Eintheilung der einzelnen Künste gegeben. Ueber die Unzulänglichkeit der früheren, von der Art des Materials oder der Kategorie, unter welche dasselbe fällt, hergenommenen Eintheilung in plastische und tonische Künste, oder Künste des Raums und der Zeit sage ich hier nichts. Auch zu Hegels Eintheilung kann ich mich nicht verstehen; er legt das historische Moment zu Grunde und ordnet die Künste nach den geschichtlichen Hauptformen des Ideals, wonach die Architectur unter den Standpunkt der symbolischen, die Sculptur der klassischen, Malerei, Musik, Poesie der romantischen Kunstform fallen, wobei von der letzteren allerdings ausdrücklich anerkannt wird, daß sie als die Kunst, deren flüssige Geistigkeit am wenigsten Kampf mit dem Materiale fordert, in allen geschichtlichen Formen des Ideals gleich lebendig hervorgetreten ist. In den Ueberschriften hat zwar Hegel diesen Eintheilungsgrund nur für die romantischen

Künſte ausdrücklich hervorgehoben, er hätte es aber der Gleichmäßigkeit wegen beſſer auch bei den andern gethan. Allein ich glaube, daß in der ſyſtematiſchen Eintheilung der Künſte nicht ein geſchichtliches, ſondern ein rein logiſches Princip geltend zu machen iſt; hier iſt nicht die Rede davon, welche Künſte welchem Zeitalter beſonders entſprechen, ſondern welchen Unterſchied von Künſten der Begriff des Schönen mit innerer Nothwendigkeit fordert, und es muß zunächſt feſtgehalten werden, daß jede Epoche des Ideals alle Künſte angebaut hat. Allerdings trifft der logiſche Unterſchied mit dem hiſtoriſchen im Allgemeinen zuſammen, ſo daß die Künſte, welche nach jenem die erſte, unmittelbarſte Stelle einnehmen, auch hiſtoriſch in den früheren Formen des Ideals aus inneren Gründen vorzüglich gepflegt wurden, allein es genügt, dieſes Zuſammentreffen in der kurzen Geſchichte oder richtiger Philoſophie der Geſchichte einer jeden einzelnen Kunſt, zu welcher die Lehre von dem allgemeinen Begriff derſelben ſich zu erweitern hat, hervorzuheben. Eine jede einzelne Kunſt wird nämlich, nachdem ihr allgemeines Weſen dargeſtellt iſt, unter den Standpunkt der im zweiten Theile aufgeführten drei Hauptformen des äſthetiſchen Ideals gebracht und ſo ihre Geſchichte in ihren Hauptzügen entwickelt. Bei den meiſten Künſten fällt die Aufzählung ihrer Gattungen mit dieſer ihrer Geſchichte zuſammen und man vermeidet dadurch die todte formelle Coordination derſelben. So iſt z. B. die religiöſe Malerei weſentlich die des Mittelalters, Landſchaft, Porträt und Genre eröffnen die moderne Malerei, das höhere geſchichtliche Gemälde bleibt noch Aufgabe. Der richtige Eintheilungsgrund kann nun offenbar kein anderer ſein, als derſelbe, welcher im ganzen Syſteme durchgängig herrſcht. Die Kunſt iſt

die Wirklichkeit des Schönen, die Geſetze des Schönen ſind daher ihre Geſetze und ihre Gliederung kann keine andere ſein, als die Gliederung des Schönen im ganzen Syſteme; ſie iſt ein ſtufenförmig ſich entfaltendes Ganze, welches innerhalb ſeiner Sphäre dieſelben Formen ſeiner Verwirklichung und aus derſelben inneren Nothwendigkeit wiederholt, durch die wir das Schöne überhaupt zu ſeiner adäquaten Exiſtenz aufſteigen ſahen. Dieß Geſetz iſt das der Bewegung aus der abſtracten Allgemeinheit durch die Unmittelbarkeit oder Objectivität zur Subjectivität, und dann zur höheren Vereinigung dieſer Gegenſätze; es iſt aber auch das Geſetz der Verwirklichung einer jeden Idee, ja der Idee und hat hierin ſeine letzte und abſolute Rechtfertigung. Es wird ſich zeigen, welche durchgängige Harmonie des ganzen Syſtems wir durch Einführung dieſes Eintheilungsgrundes gewinnen.

So tritt denn zuerſt eine Gruppe von Künſten auf, deren Werk mit der Naturſchönheit den Charakter vollkommener Objectivität theilt, indem es als ſchwere Maſſe in den Raum hinaustritt. Dieſes in räumlicher Form exiſtirende Gebilde trägt zwar, verglichen mit dem Naturſchönen, daſſelbe Gepräge der Idealität, wie alle Kunſt, jedoch unter den eigenthümlichen Beſchränkungen, welche die ungeiſtige, gegen ihre Bearbeitung gleichgültige Materie mit ſich bringt. Es fehlt die wirkliche Bewegung und das geiſtigſte Ausdrucksmittel, der Ton. Es ſind ſtumme, maſſenhafte Künſte: die Baukunſt, die Plaſtik, die Malerei, ſonſt auch die bildenden Künſte genannt. Unter dieſen trägt am meiſten den Charakter der Objectivität die Baukunſt; dem ſchweren Stoffe, in welchem ſie darſtellt, nimmt ſie unter allen Künſten am wenigſten das Stoffartige, Maſſenhafte, indem ſie

denſelben nicht zu einer organiſchen Form umbildet, ſondern nur nach abſtracten, geometriſchen Geſetzen anordnet. Daher gleicht ſie, wie die bildenden Künſte durch ihre Objectivität überhaupt der Naturſchönheit, ſo innerhalb derſelben der unorganiſchen, ſie erſcheint als eine potenzirte unorganiſche Natur. So wie nun die unorganiſche Natur eine organiſche fordert, welcher ſie zum Stoff und Boden dient, ebenſo muß die Kunſt, nachdem ſie als Architectur den unorganiſchen Stoff zu einem idealen Raume umgebildet hat, auch das Lebendige aufſtellen, für das dieſer Raum iſt; ſie muß das Reich der abſtracten Linien verlaſſen und die beſeelte organiſche Geſtalt zu ihrer Aufgabe machen, und dieß iſt die Plaſtik. Dieſer Fortſchritt bleibt jedoch bei einer Grenze ſtehen, in welcher ſich die unmittelbare Herkunft aus der Architectur noch verräth. Sie ſtellt nämlich die organiſche Geſtalt in ſchwerem, den Raum nach allen Dimenſionen erfüllendem Stoffe dar und gibt ihr dadurch den Charakter des Dauernden, einfach Seienden. Was ſie gibt, iſt die reine Form, der Körper als ein Bau der Seele, als ein „ſchönes Gewächſe“, und ſo entſpricht ſie, wie die Baukunſt der unorganiſchen Naturſchönheit, dem Reiche der organiſchen, das menſchliche Weſen mitbegriffen, ſofern es noch als unmittelbare Einheit des Geiſtigen und Leiblichen gefaßt wird. Die Malerei ſteht, wie dieß von Hegel ſo erſchöpfend nachgewieſen iſt, an der Grenze der bildenden Künſte. Gerade dadurch, daß ſie nur einen Schein der räumlichen Dimenſionen gibt, hebt ſie ſich aus der Materialität heraus und nähert ſich den Künſten, deren Darſtellungsmittel nicht ein materiell ruhendes, ſondern ein geiſtig bewegtes iſt. Durch die Aufnahme der Farbe in ihren unendlichen Verhältniſſen zum Lichte wird der ganze

Geiſt der Auffaſſung ein anderer. Wie nämlich die Natur überhaupt aus einem anderen Standpunkte angeſchaut wird, wenn nicht mehr die compacte Beſtimmtheit der Geſtalt das eigentliche Augenmerk iſt, ſondern die Magie des Lichts und Schattens und der Farbe über alle Gegenſtände eine gewiſſe geiſtige Stimmung verbreitet, ebenſo kommt es in der Darſtellung der Perſönlichkeit aus demſelben Grunde jetzt nicht mehr auf die reinen Formen des Gliederbaues, an welche ſich die Plaſtik hält, allein an, ſondern auf den geiſtigen Ton, der ſich über das Ganze deſſelben ergießt und ſich im Angeſichte, im Auge vor Allem concentrirt. Hiemit iſt die Darſtellung einer unmittelbaren Einheit von Geiſt und Sinnenleben, in welcher die Plaſtik ſich bewegt, aufgehoben und die leibliche Geſtalt zur bloßen, für ſich unſelbſtändigen Hülle des Geiſtes herabgeſetzt, der, in ſeine Unendlichkeit zurückgegangen, nunmehr aus jener wie ein Licht aus einem gebrochenen Dunkel hervorſcheint.

In der logiſchen Folge dieſer drei objectiven Künſte wiederholt ſich zugleich die hiſtoriſche der Hauptformen des äſthetiſchen Ideals und dieß iſt, wie oben bemerkt, in der Ausführung ſelbſt, wo von den Hauptmomenten der Geſchichte jeder dieſer Künſte die Rede ſein muß, nachzuweiſen. Nur darin iſt die Analogie keine vollſtändige, daß man hier die ſymboliſche oder orientaliſche Phantaſie von der klaſſiſchen trennen, dagegen die romantiſche und moderne zuſammennehmen muß. Die Baukunſt nämlich ſagte vorzüglich der dunkeln Erhabenheit der Orientalen zu, die Plaſtik war ſo ſehr der Ausdruck des griechiſchen Geiſtes, daß auch alle andern Künſte in ihrem Sinne behandelt wurden, die Malerei gehört weſentlich den germaniſchen und germaniſch-romaniſchen Völkern, welche, vom Chriſtenthum durchdrungen, den Ausdruck

der Innigkeit und Innerlichkeit in aller Kunst suchten und zuerst das romantische, dann auf einer späteren Entwicklungsstufe das moderne Ideal schufen. Es versteht sich übrigens, daß diese auf einem untergeordneten Punkte sich ergebende Veranlassung, die Ideale anders einzutheilen, keine Aufforderung enthalten kann, von der ersten Eintheilung abzugehen. Im vorliegenden Falle tritt der Unterschied der orientalischen Kunst von der klassischen und das Gemeinsame des romantischen und modernen Ideals stärker hervor, zwei Punkte, die wir in der Lehre von den Hauptformen des Ideals nicht übersahen, aber gegen das Gemeinsame dort und das Unterscheidende hier aus guten Gründen zurückstellten.

Zwischen diese Gruppe von objectiven Künsten nun und zwischen die höchste und erfüllteste Form der Kunst in die Mitte ist die specifisch subjective Kunst, die Musik, zu setzen. Sie steht im ganzen System der Künste so eigenthümlich da, daß sie mit keiner andern in Eine Kategorie zusammengenommen werden darf. Zunächst besteht ihre Eigenthümlichkeit darin, daß sie auf alle räumliche Darstellung für das Gesicht verzichtet; das Object sowohl, welches, als das Subject, für welches sie darstellt, ist der Geist in seinem rein innerlichen Zeitleben; die ganze Körperwelt ist in diese Tiefe zurückgeschlungen. Hierauf beruht der Vorzug der Musik vor den bildenden Künsten. Das Material nämlich, worin sie darstellt, ist der Ton. Zur Hervorbringung desselben braucht es zwar ein Räumliches, einen Körper; aber gerade im Tönen hebt dieser, momentan wenigstens, sein Fürsichbestehen im Raume auf, er wird für Anderes und theilt sich mit. Diese Mittheilung gelangt an den Nerv des Subjects und durch denselben zu dessen innerer Empfindung. So kehrt durch den Klang die

ganze räumliche Welt in den einfachen negativen Punkt der Subjectivität ein. Diese Bewegung ist nun eben die Aufhebung des Raums in die Zeit, die Zeit aber ist die Form des subjectiven Lebens, oder richtiger das Subject die lebendige, sich empfindende Zeit. In dieser Verflüchtigung des Raums in die Zeit, worauf eben die Geistigkeit der Musik beruht, liegt aber auch die eigenthümliche Beschränkung und Mangelhaftigkeit dieser Kunst. Es ist nämlich das ästhetische Grundgesetz, daß das geistig Innerliche auch erscheine. Die eigentliche Hauptform aller Erscheinung ist die des Sichtbaren, die Verwirklichung der Ideenwelt ist Verkörperung. Diese Form, welche mit dem adäquateren Ausdruck des rein geistigen Lebens, den die Kunst allerdings suchen muß, so gewiß vereinbar ist, als der Geist wesentlich in seinem Leibe sich realisirt, hat die Musik hinter sich gelassen und die Wiederherstellung derselben in einer höheren Weise noch nicht gefunden. Die Musik kann und soll nicht *malen*. Ihr Charakter ist Gegenstandslosigkeit. Die ganze Welt der Körper kann sie nur mittelbar darstellen, nämlich in ihrer subjectiven Wirkung. Von dem Leben des subjectiven Geistes fallen aber alle Formen, worin die Entgegensetzung zwischen Subject und Object wirklich vollzogen ist, aus demselben Grunde — weil sie nämlich keine Objecte geben kann — für die Musik weg und es bleibt ihr nur die ungeschiedene Einheit der verschiedenen psychischen Functionen, das reine Innewerden seiner selbst, *die Empfindung*, der dunkle Schoos, aus welchem alle bestimmten Seelenthätigkeiten auftauchen, dessen Erinnerung sie in ihrem Verlaufe begleitet, und in welchen sie erlöschend zurücksinken. Somit ist die Musik eine rein subjective Kunst; die ganze sichtbare Gestaltenwelt und die ganze Welt gei-

ſtiger Thätigkeiten, die ein Object vorausſetzen, kann ſie nur durch das Medium ihrer Reſonanz in der Empfindung ausſprechen. In ſich zwar hat die Empfindung ein unendliches Leben beſtimmter Unterſchiede; aber verglichen mit den andern Sphären des Geiſtes iſt ſie doch nur ein unbeſtimmtes Weben in ſich.

Die Muſik hat Alles und hat Nichts; dieß iſt ihre eigenthümliche Antinomie und der Grund, warum über keine Kunſt ſo großer Widerſtreit der Urtheile herrſcht. Wer implicirte Unendlichkeit ſucht, den entzückt ſie, wer objective Beſtimmtheit ſucht, den täuſcht ſie. Sie beglückt das Weib und den weichen, innigen Mann, ſie genügt dem ſcharfen, denkenden Geiſte nicht. Sie iſt für den, der auf das Sehen organiſirt iſt, zu abſtract geiſtig; für den, der die höchſte Form der Kunſt, die Poeſie im Auge hat, zu ſinnlich. Sie konnte bei den Alten ſich nicht in ihrem eigenthümlichen Weſen ausbilden, ſie waren zu plaſtiſch, zu ſinnlich; ſie gehört dem romantiſchen und modernen Ideale an, alſo dem geiſtigeren, dem Ideale der Innerlichkeit; aber hier blüht ſie am meiſten bei den ſinnlicheren Völkern und das Theater beherrſcht ſie, wo das geiſtigere Drama in Verfall gekommen iſt. Ich füge hier nur einen Wink über einen Punkt bei, worin uns Hegel ganz im Stiche läßt, nämlich die geſchichtlichen Hauptmomente der Muſik, deren Darlegung zugleich die Aufzählung ihrer wichtigſten Gattungen iſt. Es läßt ſich auch hier ganz ungeſucht unſere durchgängig angewandte Kategorie geltend machen. Die Muſik beginnt objectiv mit dem ſtrengen Kirchenſtyle, ſie nimmt das Subjective aus dem Volkslied auf, führt es als erwärmendes Element in ihre ſtrenge Einfachheit ein, bildet ſo das auf dem Uebergang ſtehende Oratorium, und vereinigt endlich beide Ge-

genſätze in der wahrhaft modernen Form, der weltlich freien Muſik, der Oper. Es liegt hier ſchon ganz nahe, ſtatt der Benennung objectiv u. ſ. w. die Terminologie der Dichtkunſt epiſch, lyriſch, dramatiſch anzuwenden, ja die Oper muß ſchon dramatiſch genannt werden; wir ſtehen dicht an der Grenze der Poeſie. Wir müſſen nämlich die Muſik nicht nur nach rückwärts betrachten als diejenige Kunſtform, worin die Körperwelt, das Element der bildenden Künſte, in das rein innerliche Weben der Subjectivität zerſchmilzt. Sie hat eine andere Kunſt vor ſich, in welcher die Einſeitigkeit ihrer bildloſen Subjectivität durch Erneuerung der objectiven Anſchauung in höherer Form ſich herſtellt; eine Kunſt, welche mit dem Vorzuge der Muſik die Vorzüge der bildenden Künſte vereinigt und daher zu den übrigen Künſten ſich ebenſo verhält, wie die Kunſt überhaupt zu der bloß objectiven Exiſtenz des Schönen in der Natur und der bloß ſubjectiven in der Phantaſie, nämlich als die höhere Einheit, worin dieſe Gegenſätze erlöſchen. So erſcheint denn die Muſik als die Mitte zwiſchen den bildenden Künſten und der abſoluten Kunſt, ſie iſt das Ende jener und die Vorhalle dieſer, ſie iſt die Kunſt, worin der äſthetiſche Geiſt von der Zerſtreuung des Objectiven ſich ſammelt und zugleich zu einer vergeiſtigten Wiederherſtellung deſſelben ſich vorbereitet. Nicht umſonſt hat man die Muſik ſo häufig mit der Architectur verglichen, die Verwandtſchaft beſteht aber, um von den vielen andern gemeinſamen Merkmalen hier nicht zu reden, auch darin, daß die Muſik zur Poeſie ſich ebenſo verhält, wie die Baukunſt zunächſt zur Plaſtik und ſofort zu den anderen Künſten. Das unorganiſche, dunkel andeutende Gebilde der Architectur ſtimmt, es ſtimmt zur Erwartung der beſeelten Geſtalt, die uns

ſagt, was das Gebäude wollte; aus der dämmernden Nacht der Empfindung, in welche dieſe Räume, dieſe fließenden, ſteigenden Maſſen uns führten, blitzt das Ich hervor, die Perſönlichkeit, das Götterbild. Ebenſo löst die vorbereitenden, ſpannenden Gefühlsräthſel der Muſik das Wort: die Poeſie.

Ich habe es nun zu rechtfertigen, warum ich die Poeſie als die ſubjektiv-objektive, oder die abſolute Kunſt an die Spitze der Künſte und ſomit des ganzen Syſtems ſtelle. Wir knüpfen an die Muſik an. Die Poeſie bedient ſich wie dieſe des Tons und iſt gegen deſſen rhythmiſche Bildung nicht gleichgültig; ein Beweis, daß ſie aus der Muſik herkommt. Allein ſie nimmt nicht den Ton überhaupt in ſeiner Unbeſtimmtheit, ſondern den artikulirten Ton, das Wort, die Sprache zu ihrem Ausdrucksmittel. Dieſe iſt aber nicht das Material für die Poeſie, wie der ſichtbare Körper für die bildenden Künſte, der Ton für die Muſik. Sie hat vielmehr gar kein ſinnliches Material mehr und die Sprache iſt ihr ein für ſich bedeutungsloſes Zeichen, wodurch ihre Einwirkung auf das rein geiſtige Material, in welchem ſie darſtellt, vermittelt wird. Das Weſen der Sprache beſteht darin, daß durch einen geiſtigen Mechanismus der Gewohnheit mit dem Vernehmen eines Wortes unmittelbar der durch daſſelbe bezeichnete Gegenſtand dem Geiſte gegenwärtig wird. Nur dieſer iſt daher das Element oder Material der Poeſie; ſie iſt Geiſt für den Geiſt ohne ein anderes Medium, als ein Zeichen, das für ſich gar keine Selbſtändigkeit hat; ſie iſt die geiſtigſte unter allen Künſten. Die Muſik iſt ebenfalls Geiſt für den Geiſt, aber nur empfindender Geiſt, der im Tone und unmittelbar verſchmolzen mit dieſem dem empfindenden Geiſte ſich mittheilt; die Poeſie aber,

indem ſie den Ton zum Worte erhebt, hält nicht nur feſt, was die Muſik erobert hat, das Zeitleben des Geiſtes in der unbeſtimmten Form der Empfindung, ſondern mit dem beſtimmten Worte wendet ſie ſich an den beſtimmten Geiſt, der aus der Dämmerung des Gefühls heraus iſt. Freilich aber nicht an den denkenden Geiſt, denn wir bleiben im äſthetiſchen Gebiete, ſondern an den Geiſt als Phantaſie. Hier liegt nun der Punkt, wo es einleuchtet, wie und warum die Poeſie mit der ſubjektiven Innerlichkeit der Muſik zugleich wieder die ganze objektive Welt der Gegenſtände, der Sichtbarkeit in ihr Bereich zieht. Die Phantaſie nämlich iſt die zu idealer Form erhobene Einbildungskraft, dieſe aber nichts anderes, als die innerlich geſetzte Sinnlichkeit. Indem daher die Dichtkunſt im Elemente der Phantaſie darſtellt, indem ſie mit Phantaſie für Phantaſie arbeitet, ſo gewinnt ſie ohne ein ſinnliches Material die ganze Macht und den ganzen Umfang der Sinnlichkeit wieder, es ſtehen ihr in geiſtiger Form alle Wirkungen zu Gebote, welche den anderen Künſten eigen ſind: ſie kann der inneren Vorſtellung Gebäude, Bildwerke, Gemälde, dem inneren Gehör Melodieen vorführen und iſt alſo eine geiſtige Totalität aller Künſte. Nicht als ſänke ſie darum auf die Stufe der Phantaſie zurück, wie wir ſie im zweiten Theile als eine noch unerſchloſſene, ein bloß inneres Ideal kennen lernten; es iſt nicht mehr die Phantaſie vor der Kunſt, ſondern die Phantaſie, wie ſie die Geſtaltenwelt aller vorangehenden Künſte in ſich aufgenommen hat und bereichert mit dieſer in ſich zurückgegangen iſt, aber nicht um in ſich verſchloſſen zu bleiben, ſondern ſich mitzutheilen und Phantaſie an Phantaſie zu entzünden. Die Poeſie hat alſo, was alle anderen Künſte haben, auch, aber

zugleich unendlich viel mehr. Sie kann nicht bloß, wie die Musik, den Wiederhall aller geistigen Eindrücke in der Empfindung geben, sondern jede bestimmteste geistige Thätigkeit aussprechen, sie kann sagen, was sie will, die Zunge ist der Kunst erst jetzt wahrhaft gelöst. Ja sie kann, was wir vorhin im Allgemeinen abweisen mußten, im Einzelnen allerdings auch in sich aufnehmen, nämlich reine Gedanken, sofern sie nur aus Leidenschaft fließen und Leidenschaft wecken. Sie ruft aber nicht nur die ganze Bilderwelt der objectiven Künste vor die Phantasie, sondern sie belebt sie, sie nimmt sie in geistigem Flusse mit sich fort und führt sie am Bande der zusammenhaltenden geistigeren Bedeutsamkeit schwebend vorüber.

Der erste Abschnitt umfaßte unter der Kategorie der Objectivität drei Künste, der zweite stellte unter der Kategorie der Subjectivität nur Eine Kunst auf, was seinen Grund in der ganz besonderen Eigenthümlichkeit hatte, womit die Musik allein und ohne ihres Gleichen steht. Dieser dritte Abschnitt befaßt nun zwar unter der Kategorie des Subjectiv-Objectiven wieder nur Eine Kunst, aber diese Kunst theilt sich, da sie die Totalität aller Künste ist, bestimmter als jede andere, in gewisse selbständige Gattungen, in welchen das ganze System der Künste wiederkehrt. Dieß ist nun derjenige Punkt, wo meine Gliederung der Aesthetik sich am vollständigsten bewährt, indem das System auf seiner höchsten Stufe sich ideal wiederholt und so völlig in sich selbst zurückgeht: das ganze System, nicht nur das System der einzelnen Künste, wie wir sie sogleich sehen werden.

Es tritt nämlich noch einmal hier das Theilungsgesetz auf, das durch unser Ganzes geht, und scheidet die Poesie in drei Gattungen, die objective oder das Epos, die subjective oder die Lyrik, die subjectiv-objective oder das Drama.

Die objective Gattung oder das Epos entſpricht im zweiten Theile der Naturſchönheit, im dritten den bildenden Künſten.

Die ſubjective Gattung oder die Lyrik entſpricht: im zweiten Theile der (bloß ſubjectiven) Phantaſie, im dritten der Muſik.

Die ſubjectiv-objective Gattung oder das Drama entſpricht: dem dritten Theile, oder der Kunſt; im dritten Theile der ſubjectiv-objectiven Kunſt, oder der Poeſie, ſie iſt die Poeſie in der Poeſie, das Schöne im Schönen.

Es könnte nun nöthig ſcheinen, die Anwendung meiner überall durchgeführten Kategorie des Objectiven u. ſ. f. auf dieſe Gattungen zu rechtfertigen. Allein nicht nur muß Jedem, der die von der bisherigen Kunſtphiloſophie über dieſe Gattungen der Poeſie vielfach geführten Unterſuchungen kennt, ſogleich einleuchten, daß und warum jede unter die ihr zugetheilte Kategorie fällt, ſondern auch wer nur einen ungefähren Erfahrungsbegriff von dieſen Gattungen hat, muß ſich im Momente deutlich machen können, was gemeint iſt. Nur auf zwei Orte möchte ich einiges Licht werfen. Der eine iſt die Eintheilung der Lyrik, womit es bekanntlich ſo große Noth hat; aber auch hier ſchafft mein allgemeines Eintheilungsprincip Licht. In der unendlichen Inſectenwelt der lyriſchen Poeſie laſſen ſich nur dadurch Linien einer allgemeinſten Eintheilung ziehen, daß man von dem Verhältniſſe des Subjects zu ſeinem Gegenſtande ausgeht. Die Lyrik überhaupt iſt ſubjectiv, das Subject ſpricht ſein eigenes Innere aus, wie es vom Gegenſtande durchdrungen iſt. Allein dieſe Durchdringung iſt keine fixe und fertige, ſondern ein Prozeß. Die erſte Form dieſes Prozeſſes iſt die des Erhabenen, wo der Gegenſtand zu groß iſt, um dem Subjecte zu geſtatten, daß es ihn vertraulich in ſich hereinziehe

und ganz zu dem ſeinigen mache, wo es ſich vielmehr durch die Größe deſſelben aus ſeinem eigenen Centrum gehoben fühlt und ihn nun im Aufſchwunge der höchſten Begeiſterung zu erreichen ſtrebt; ſo die Hymne, der Dithyrambe, die Ode. In der Hymne läßt das Subject in gemeſſener Ruhe ſeinen Gegenſtand noch über ſich ſtehen, in dem Dithyramben berauſcht es ſich von ihm, indem es ihn in ſich hereinzuziehen ringt, in der Ode iſt es bereits wieder zu ſich gekommen, Reflexion, Abſicht, Künſtlichkeit kann ſich geltend machen. Dieſe Formen wurden vorzüglich von der klaſſiſchen Poeſie, als einer überhaupt weſentlich objectiven, gepflegt. Dagegen fällt im eigentlichen Liede der Gehalt mit dem Subjecte einfach in Eins zuſammen, ſie gehen unmittelbar in einander auf, ſo daß das Subject ſich ſelbſt frei gehen läßt, indem es den ganz in es übergegangenen Gehalt in ungezwungener Natürlichkeit ausſpricht, welcher hier allerdings auch ein menſchlich näher liegender und vertrauterer iſt. Doch hat es ſelbſt wieder eine Geſchichte, die mit einer epiſchen Form, dem Heldenliede, der Ballade, Romanze beginnt. Es hat ſeiner Innigkeit wegen im romantiſchen und modernen Ideale, vorzüglich in jenem, reicher geblüht, als im klaſſiſchen. Dieſe Blüthe war namentlich eine Blüthe des Volksliedes, deſſen Begriff hier zu beſtimmen iſt. Eine dritte Form der Lyrik endlich umfaßt alle diejenigen Gattungen, worin die beginnende Ablöſung des Gehalts von dem Subjecte, das er durchdrungen hatte, durch einen Ton der mit Wehmuth oder mit heiterem Spiele ſich ſelbſt betrachtenden Empfindung ſich ausſpricht: die Elegie, das Sonett mit den verwandten romaniſchen Formen, die vielen contemplativen Gedichte der neueren Zeit und endlich an der Grenze der Proſa das Epigramm.

Die dramatiſche Poeſie iſt in jeder Beziehung die vollkommenſte Form der Dichtkunſt und der Kunſt überhaupt, weil ſie das Grundgeſetz aller Kunſt: Einheit der Subjectivität und Objectivität am vollkommenſten erfüllt. Das Drama zeigt uns ein Geſchehen, dies iſt objectiv, epiſch. Aber dies Geſchehen iſt kein Vergangenes, das wir durch einen Dritten hören, ſondern die dabei betheiligten Perſonen treten gegenwärtig vor uns, ſprechen in der Form des Monologs und Dialogs ihr bewegtes Inneres aus, gerathen dadurch in Colliſion und ſo entſteht vor unſeren Augen dieſe Geſchichte, welche aber eben darum vielmehr Handlung iſt. Dies iſt ſubjectiv oder lyriſch, nicht bloß ſofern eben dieſe poetiſchen Perſonen ihr Inneres ausſprechen, ſondern aus dem tieferen Grunde, weil der Dichter in ihnen ſein zur Menſchheit erweitertes Inneres ausſpricht. Dadurch ſind jene Gegenſätze in letzter Inſtanz vereinigt. Der Dichter iſt ganz abweſend und eben daher ganz gegenwärtig. Er iſt ganz in ſeinem Werke aufgegangen, dieſes iſt ganz ſelbſtſtändig, losgelöst vom Dichter, und er iſt ganz darin.

Wir ſehen alſo die Handlung aus dem bewegten Inneren der auftretenden Perſonen werden. Dieſes, das geiſtig innerliche Leben des Subjects, iſt ihr Quellpunkt. Das Innere wirkt Handlungen, nur ſofern es aus der bloßen Innerlichkeit in die Form des Zwecks und ſeiner Vollführung übergeht, d. h. als Wille. Der letzte Grund alles Geſchehens iſt alſo hier der Wille oder die freie Selbſtbeſtimmung, daher gehört das Drama auch weſentlich dem freien Geiſte des modernen Ideals an. Dieſer Wille darf aber nicht der abſtracte, bloß formale ſein, ſondern der von weſentlichen, ſittlichen, allgemein menſchlichen Motiven

erfüllte, der Charakter. Indem er gemäß ſeinem Motive handelt, ruft er die Gegenwirkung des von dem entgegengeſetzten Zweck erfüllten Willens hervor, denn die harmoniſche Totalität der ſittlichen Zwecke tritt in der Wirklichkeit durch Spaltung ihrer Momente in disharmoniſche Einſeitigkeit auseinander. Dieſe Colliſion erzeugt Kampf, Kampf erzeugt Leiden, Untergang, und es kommt an den Tag, daß die Leidenden ſelbſt nur die Vollſtrecker des abſoluten Willens waren, der die Einſeitigkeit und Verkehrtheit dieſer Vollſtreckung an ihnen richtet; und hiemit ſtehen wir wieder im Tragiſchen. Der Wille, ſein Kampf und ſeine Niederlage können aber auch, indem die Subjectivität im Bewußtſein ihrer Unendlichkeit alle weſentlichen Zwecke in Widerſpruch auflöst, komiſch ſein. Das Tragiſche und Komiſche ſind die reifſten Formen des Schönen; es erſcheint in ihnen der innerſte Gehalt der Geſchichte, des Menſchenlebens. Nun ziehen ſich zwar dieſe beiden Momente des Schönen durch das ganze Reich der Künſte, bald verborgener, bald ausgeſprochener hervortretend, hindurch, in keiner Gattung aber werden ſie ſo tief und umfaſſend ausgebildet, wie im Drama, wo ihr innerſtes Weſen ſo an den Tag tritt, daß ſich zwei beſondere Formen bilden, Tragödie und Komödie, welche als ihre eigentliche Verwirklichung jenen ihren Namen gaben. Das Tragiſche und Komiſche ſind aber nur Momente im Schönen; das Schöne ſelbſt iſt ihre Einheit. Die moderne Poeſie hat es gewagt, den Humor ſelbſt in die Tragödie einzuführen, mit der höchſten tragiſchen Stimmung den freien Blick in die Widerſprüche des Lebens zu verbinden: in dieſer geſättigtſten Form hat das Schöne ſeine völlige Wirklichkeit und das Syſtem iſt geſchloſſen.

Ich konnte in dieſer Skizze mich nicht auf die bloß anhängenden Künſte einlaſſen, d. h. auf diejenigen, welche theils dem Nutzen dienen und nur beiläufig mit dem Nützlichen das Schöne verbinden, theils zwar das Schöne direkt bezwecken, aber ſeine Darſtellung in einem Materiale vornehmen, das, an ſich für andere Zwecke gebildet, ſeine eigenen dem jetzt vorliegenden Kunſtzwecke fremden Charakterzüge in unmittelbarer, der künſtleriſchen Umgeſtaltung bis zu einem gewiſſen Grad widerſtrebender Lebendigkeit beibehält. Zu den letzteren gehört die Schauſpielkunſt, denn der Schauſpieler giebt ſeine eigene Perſönlichkeit als Material her, um eine fremde poetiſche darzuſtellen. Ganz und ohne Reſt kann dieſes, von der jeweiligen Aufgabe ganz unabhängig ausgebildete, Material niemals in der gegebenen poetiſchen Perſönlichkeit aufgehen. Dennoch iſt die Schauſpielkunſt die höchſte unter den unſelbſtändigen Künſten, denn der Schauſpieler muß mit allen Mitteln der Phantaſie die Abſichten des Dichters reproduciren und das widerſtrebende Material ſeiner Perſönlichkeit durch vollkommene Verſetzung ſeines Geiſtes in die erdichtete wahrhaft künſtleriſch beherrſchen und umbilden. Keine unter den ſelbſtändigen Künſten ſteht aber auch mit der zu ihr gehörigen unſelbſtändigen in einem ſo weſentlich geforderten Zuſammenhang; das Drama ſoll theatraliſch ſein, ſoll ſeine volle Wirkung auf die Gemüther durch die Aufführung erreichen. Dies iſt nun der für unſern Zuſammenhang wichtige Punkt. Indem nämlich die höchſte Gattung der Kunſt zur inneren Vorſtellung, auf welche ſich die andern Zweige der Poeſie beſchränken, auch die äußere Anſchauung und ihre ganze rapide Wirkung hinzunimmt, ſo kehrt ſie auf dieſem

Gipfel der höchſten Geiſtigkeit zur Unmittelbarkeit zurück und ſo erſt hat ihr Begriff ſeinen ganzen logiſchen Prozeß durchlaufen.

Ich gebe nun zur beſſeren Ueberſicht meine Eintheilung des ganzen Syſtems in der beiliegenden Tabelle. Hiezu habe ich zunächſt zu bemerken, daß das Geſetz der dreigliedrigen Eintheilung zwar drei Haupttheile fordert, nicht aber je drei Abſchnitte für die einzelnen Theile. Denn der Begriff, der jedem Haupttheile zu Grunde liegt, zerlegt ſich gerade gemäß jenem Geſetze immer in zwei Momente, welche ſich erſt in den Unterabtheilungen der einzelnen Abſchnitte wieder vereinigen und ſo vereinigt ſogleich zu einem weiteren, höheren Begriffe führen. So bildet alſo z. B. im zweiten Abſchnitte des erſten Theils (I, B, c) die Herſtellung des Schönen aus dem Gegenſatze des Erhabenen und Komiſchen zu ſeiner erfüllten Einheit nicht einen dritten Abſchnitt C., denn wir haben hier keine beſondere Geſtalt des Schönen, ſondern eben das Schöne, das nun, ſo mit ſeinen Momenten erfüllt, unmittelbar in eine neue Form, in ſeine erſte objective Exiſtenz II, A. übergeht. Ebenſo bedingt die letzte Form der Phantaſie, die des modernen Ideals im zweiten Abſchnitte des zweiten Theils (II, B, c, γ), nicht einen dritten Abſchnitt C., ſondern nun iſt eben der Begriff der Phantaſie reif, um zu ſeiner Verwirklichung III, A. hinübergeführt zu werden. Ferner iſt noch zu bemerken, daß ich, um dieſe Tabelle nicht zu weitläuftig zu machen, nicht von jedem Begriff ſeine Unterabtheilungen aufgeführt habe, wie denn z. B. die in obiger Darſtellung unterſchiedenen Formen des Witzes und Humors, die verſchiedenen Reiche der organiſchen Schönheit, die unter das antike Ideal ſubſumirten Formen der orientaliſchen, griechiſchen, römiſchen

Phantaſie hier nicht herausgehoben werden. Nur da, wo es mir für die Analogie mit anderen Abtheilungen wichtig zu ſein ſchien, ging ich in die ſpecielleren Unterabtheilungen ein; ſo hob ich z. B. die Hauptzweige der Muſik hervor, um darauf hinzuweiſen, daß hier ſchon die Gattungen hervortreten, welche beſtimmter in der Poeſie ſich ſcheiden; bei den anderen Künſten ließ ich mich der Kürze wegen darauf nicht ein.

I. Das Schöne an ſich, ſein allgemeiner Begriff, Metaphyſik des Schönen.

A. Das einfach Schöne.

a) Die Idee.

b) Das Bild.

c) Die abſolute Einheit der Idee und des Bildes.

B. Der Widerſpruch im Schönen oder der äſthetiſche Contraſt.

a) Das Erhabene (objectiv).

α) Das Erhabene der Natur (objectiv).

β) Das Erhabene des ſubjectiven Geiſtes.

γ) Das Erhabene des abſoluten Geiſtes oder das Tragiſche (ſubjectiv-objectiv).

b) Das Komiſche (ſubjectiv).

α) Das naiv Komiſche (objectiv).

β) Der Witz (reflectirt, ſubjectiv).

γ) Der Humor (ſubjectiv-objectiv, abſolute Komik).

c) Herſtellung des Schönen aus dieſem Widerſpruche, Rückkehr deſſelben in ſich als vermittelte Einheit dieſer Gegenſätze (ſubjectiv-objectiv).

III. Das Schöne in einſeitiger Exiſtenz.

A. Die objective Exiſtenz des Schönen oder die Naturſchönheit.

a) Die unorganiſche Naturſchönheit (objectiv).

b) Die organiſche bis zum Menſchen, der aber zugleich eine neue Reihe eröffnet (ſubjectiv).

c) Das menſchliche Weſen, am vollkommenſten ausgeprägt im Staate (ſubjectiv-objectiv).

α) Der antike Staat (objectiv).
β) Der Feudalſtaat (ſubjectiv).
γ) Der moderne Staat (ſubjectiv-objectiv).

B. Die ſubjective Exiſtenz des Schönen oder die Phantaſie.

a) Die Phantaſie überhaupt.

α) Die ſinnliche Anſchauung (objectiv).
β) Die Einbildungskraft (ſubjectiv).
γ) Die eigentliche Phantaſie oder das Ideal (ſubjectiv-objectiv).

b) Die Grade der Ausſtattung des Subjects mit der Phantaſie.

α) Talent.
β) Fragmentariſches Genie.
γ) Genie.

c) Die Phantaſie der Völker oder die geſchichtlichen Hauptformen des Ideals.

α) Das antike oder objective Ideal.

β) Das Ideal der phantaſtiſchen Subjectivität, oder das romantiſche.

γ) Das moderne Ideal oder das Ideal der gebildeten, d. h. der wahrhaft freien und zugleich mit der Objectivität verſöhnten Subjectivität.

III. Die ſubjectiv-objective Exiſtenz des Schönen oder die Kunſt.

A. Das Kunſtwerk überhaupt.

a) Die Objectivität der Darſtellung in Rückſicht auf hiſtoriſche Treue u. ſ. w.

b) Die Manier (ſubjectiv).

c) Der Styl (ſubjectiv-objectiv).

α) Strenger Styl.

β) Hoher Styl.

γ) Gefälliger, rührender Styl.

B. Die Künſte.

a) Die objectiven oder bildenden Künſte.

α) Die Baukunſt (objectiv).

β) Die Plaſtik (Eindringen des Subjectiven noch als unmittelbare Einheit des Geiſtes mit ſeinem Leibe.)

γ) Die Malerei (Durchdringen des Subjectiven).

b) Die ſubjective Kunſt oder die Muſik.

α) Die kirchliche Muſik (objectiv).

β) Die Liedermuſik (ſubjectiv).

γ) Die Oper (ſubjectiv-objectiv).

2) Die Komödie.

3) Höhere Einheit des Tragiſchen und K

V.

Vorſchlag zu einer Oper.

Vorſchlag zu einer Oper.

Ich möchte die Nibelungenſage als Text zu einer großen eroiſchen Oper empfehlen. Hier gibt es freilich mancherlei zu evorworten.

Ausgehen muß ich von dem Gedanken, welcher die in dieſer Sammlung enthaltenen Kunſt-Kritiken überall durchdringt: es t Reſultat der ganzen Kunſtgeſchichte, daß die Kunſt jetzt auf den eſchichtlichen Boden als den realen Schauplatz des Ideals hinge-ieſen iſt. Die Malerei hat die tranſcendente Mythenwelt ver-ſſen, die naturwahre Wirklichkeit in Landſchaft und Genre-Bild griffen und ſoll von da zu den großen Aufgaben der Geſchichte ufſteigen. Die Poeſie ſoll das politiſche Drama, das Schiller er-ffnet hat, im Geiſte Shakſpeare's zur Höhe ausbilden. Schiller hritt, wie er ihm an rein poetiſcher Begabung auch nachſtehen ochte, dadurch entſchieden über Goethe hinaus, daß er den engen oden der ſubjectiven Bildungskämpfe in einer Welt, die von kei-er politiſchen Bewegung weiß, hinter ſich ließ. Hier iſt eben der unkt, wo wir die Parallele mit der dramatiſchen Muſik auffaſ-n müſſen. Unſere Oper hat das Leben der ſubjectiven Empfin-ungswelt zur Genüge ausgebeutet; ſie ſoll an die großen objectiven mpfindungen gehen. Alle Muſik iſt ſubjectiv, allein es iſt ein nterſchied zwiſchen der ſubjectiven Welt einer frommen Seele oder nes glänzenden Verführers und eines Helden, es iſt ein Unter-hied, ob indianiſche Wilde, erzürnte Bauern, luſtige Jäger, oder ob

dungstönen mit ſich als ein griechiſcher, ſelbſt wenn ein Goethe ihn neu beſeelt, und die gemeſſene deklamatoriſche Strenge eines Gluck, in Anſchließung an die Franzoſen ausgebildet, ließ eine ganze muſikaliſche Welt dem deutſchen Gemüthe noch übrig. Mozarts Stärke ruht in der feurigen Welt der ſüdlichen Leidenſchaft; alles Weiche, alles Süße, alles Schmeichelnde und Verführeriſche, aber auch alles Finſtere dieſes heißen Lebens-Elements erſchöpft er in einer Unendlichkeit von Tönen; die rührende Stimme des Herzens, die Poſaunentöne der ewigen Gerechtigkeit flöten und donnern dazwiſchen, auch die tiefſten Stimmen der moraliſchen Beſinnung weiß er anzuſchlagen, aber dieſer italieniſch fühlende Oeſtreicher überſchreitet doch die Kreiſe nicht, in welchen ſich die Kämpfe der ſubjectiven Privatleidenſchaft bewegen; große Handlungen der Helden und die mächtigen Geiſter des öffentlichen Lebens bleiben ihm ferne liegen und wie viel deutſches Herz aus ſeinen Werken ſpricht, die ſüdliche Stimmung, die Reize feurigen poetiſchen Genußlebens im heiteren Italien, im glühenden Spanien, — da iſt und bleibt ſeine Heimath. Spontini iſt heroiſch und bearbeitet heroiſche Stoffe, ja er wählt einen deutſchen in ſeiner Agnes von Hohenſtaufen, aber er arbeitet auch ſchon auf Effect, verſeichtet das Heroiſche in das Militäriſche und Pomphafte und irrt dadurch weit von der gediegenen, körnigen Grandioſität ab, die wir für den von uns in Vorſchlag gebrachten Stoff fordern. Ein ſolcher Stoff verlangte ohnedieß, hätte auch Spontini ſchon auf ihn fallen können, für ſeine grunddeutſche Natur einen deutſchen Componiſten. Beethoven war ein großer, ein gigantiſcher Geiſt, aber er war berufen, die inneren Wunder der Gemüthswelt in phantaſtiſcher Genialität durch den brauſenden Kampf

edle Völkerchöre Luſt und Schmerz in Tönen befreien. Es kann freilich nicht bei Zoll und Linie angegeben werden, wie eine wahrhaft heroiſche Muſik von dem muſikaliſchen Ausdruck anderer ſtarker Leidenſchaften verſchieden ſei; der Text, die Fabel, die Charaktere und die Muſik heben und tragen ſich gegenſeitig. Es muß mich Alles trügen, oder es iſt noch eine andere, eine neue Tonwelt zurück, welche ſich erſt öffnen ſoll; die Muſik hatte in Mozart ihren Goethe, in Haydn ihren Klopſtock, in Beethoven ihren Jean Paul, in Weber ihren Tieck: ſie ſoll noch ihren Schiller und Shakſpeare bekommen, und der Deutſche ſoll noch ſeine eigene große Geſchichte in mächtigen Tönen ſich entgegenwogen hören. Die Nibelungenſage enthält nicht eigentlich Geſchichte, davon wird nachher die Rede ſein; wir halten zuerſt das Moment des Heroiſchen in der beſonderen Beſtimmung des Vaterländiſchen feſt.

Die Oper behandelte wie das älteſte Schauſpiel (nicht das volksthümliche, ſondern das der Kunſtpoeſie, der Opiziſchen und Gottſchediſchen Schule nämlich) zuerſt Stoffe aus der antiken Welt, paſtorale und heroiſche. Es fehlt in den heroiſchen Opern Glucks, in ſeiner Alceſte, Iphigenie nicht an wahrhaft großen heroiſchen Stellen. Allein dieſe Empfindungstöne waren in eine fremde Welt hineingelegt, wir wollen eine heimiſche, eine eigene, eine nationale in der Muſik ſo gut als in der Poeſie. Goethes Iphigenie iſt ein Meiſterwerk, allein die fremde Fabel, die fremde Form des Bewußtſeins, ſo viel deutſches Herz und moderne Humanität auch hineingetragen ſein mag, trennt dieſes Drama doch vom vaterländiſchen Boden, von der Sympathie des Volkes, und ſichert ihm nur auf entfernten Höhen die Bewunderung weniger Kenner. Ein deutſcher Stoff führt aber noch eine andere Welt von Empfin-

Weber legt viel Nachdruck auf die Charakteriſtik, aber die Recken der alten Heldenſage und ihr gigantiſches Schickſal wollen eine andere Zeichnung, als Jägerburſche. Unter den lebenden Tonkünſtlern hätte Meyerbeer die meiſte Kraft zu einem ſolchen Stoffe; aber dieſe Kraft iſt nicht rein, ſie erſchreckt ſtatt zu erſchüttern, ſie betrübt ſtatt zu erheben, ſie überlädt ſtatt zu füllen, ſie iſt von der franzöſiſchen Effectſucht beſtochen.

Mit Einem Worte: wir haben die Muſik noch nicht gehabt, welche ein ſolcher Stoff fordert, und wir haben einen ſolchen Stoff in unſerer Muſik noch nicht gehabt, ſo wie wir in unſerer Poeſie noch keinen Shakſpeare, ſo wie wir noch keinen großen, nationalen, rein geſchichtlichen Maler gehabt haben.

Ich muß nun von meinem Stoffe reden, zunächſt von ſeinem Charakter überhaupt, noch abgeſehen von ſeiner muſikaliſchen Behandlung. Dieſer Stoff iſt national, das iſt das Erſte, was von ihm zu rühmen iſt. Ich meine nicht, man könne und ſolle unſerer Kunſt die Flügel beſchneiden, daß ſie nicht, wie es jetzt ihr offenbarer Drang iſt, in entfernte Zonen und Sitten hinausſchwebe, um ſich dort den Schauplatz ihrer Handlung zu ſuchen. Es kann auch in den fremden Rahmen der heimiſche Geiſt ſich ergießen und Goethe hat dieß in ſeiner Iphigenie gezeigt. Aber neben ſolchen Stoffen, die jetzt aus allen Zonen herbeigetragen werden, ſoll jedes Volk auch einige nationale Hauptſtücke beſitzen, worin der heimiſche Charakter aus dem heimiſchen Stoffe zu ihm ſpricht. Die Nibelungen-Helden ſind ächt deutſche Charaktertypen, wie ſich ſolche ein Volk in der vorgeſchichtlichen Zeit auf der Grundlage nicht weiter erkennbarer hiſtoriſcher Züge als Spiegelbild ſeiner beſten ſittlichen Kräfte dichtet. Die deutſche Milde und der

ihrer wunderbaren Kräfte zu verfolgen und in der tauſendſtimmigen Symphonie ihre zarteſten Geheimniſſe, ihre tiefſten Erſchütterungen, ihre räthſelhafteſten Ahnungen, ihren ſpringenden Scherz und ihr erhabenſtes Grollen zu ergießen, nicht aber in dem ſtrengen Maaß des Drama die deutlichen Motive einer ebenmäßigen Handlung, die ſtrenge Gemeſſenheit des Charakters zu entfalten. Im Einzelnen iſt ihm wohl auch das heroiſch Große gelungen, Heldengröße und Heldentod triumphirt in ſeiner Muſik zu Goethes Egmont, in ſeiner einzigen Oper Fidelio hat er, wie dieß ein gediegener Kenner, Am. Wendt, zugibt, den bürgerlichen Stoff bis zu heroiſcher Kraft der Empfindung geſteigert. Es ſind wirkliche Anſätze in ihm zu dem Componiſten, der für unſeren Stoff uns vorſchwebt, aber doch iſt er zu ſehr Romantiker, zu ſehr geht er den wunderbaren Sprüngen und Uebergängen der launiſchen, obzwar tiefen Subjectivität nach, als daß wir glauben könnten, er wäre zu einem ſo gehaltenen Stoff berufen geweſen. Dem ſchmeichelnden Roſſini fehlt Würde, Styl und Charakter zur wahrhaft großen dramatiſchen Muſik. Weber rettet die Ehre der von den Italienern verführten deutſchen Muſik, er iſt tief herzlich und was der Componiſt eines Stoffes aus unſerer Heldenſage vor Allem bedürfte, volksthümlich, aber er iſt ſchon ganz Romantiker, die finſtere, diaboliſche und die heitere elfenhafte Wunderwelt iſt ſein Gebiet. Im Nibelungenliede hat das Wunderbare, das in dem älteren Sagenbilde eine noch ungleich größere Rolle ſpielt, ſeine Kraft faſt ganz verloren, es zieht ſich nur wie ein leichter Nebel am Saume hin, Alles entwickelt ſich, ſchon im Epos faſt dramatiſch, aus den Charakteren; dieß wäre keine Aufgabe für einen Romantiker geweſen.

Weber legt viel Nachdruck auf die Charakteriſtik, aber die Recken der alten Heldenſage und ihr gigantiſches Schickſal wollen eine andere Zeichnung, als Jägerburſche. Unter den lebenden Tonkünſtlern hätte Meyerbeer die meiſte Kraft zu einem ſolchen Stoffe; aber dieſe Kraft iſt nicht rein, ſie erſchreckt ſtatt zu erſchüttern, ſie betrübt ſtatt zu erheben, ſie überlädt ſtatt zu füllen, ſie iſt von der franzöſiſchen Effectſucht beſtochen.

Mit Einem Worte: wir haben die Muſik noch nicht gehabt, welche ein ſolcher Stoff fordert, und wir haben einen ſolchen Stoff in unſerer Muſik noch nicht gehabt, ſo wie wir in unſerer Poeſie noch keinen Shakſpeare, ſo wie wir noch keinen großen, nationalen, rein geſchichtlichen Maler gehabt haben.

Ich muß nun von meinem Stoffe reden, zunächſt von ſeinem Charakter überhaupt, noch abgeſehen von ſeiner muſikaliſchen Behandlung. Dieſer Stoff iſt national, das iſt das Erſte, was von ihm zu rühmen iſt. Ich meine nicht, man könne und ſolle unſerer Kunſt die Flügel beſchneiden, daß ſie nicht, wie es jetzt ihr offenbarer Drang iſt, in entfernte Zonen und Sitten hinausſchwebe, um ſich dort den Schauplatz ihrer Handlung zu ſuchen. Es kann auch in den fremden Rahmen der heimiſche Geiſt ſich ergießen und Goethe hat dieß in ſeiner Iphigenie gezeigt. Aber neben ſolchen Stoffen, die jetzt aus allen Zonen herbeigetragen werden, ſoll jedes Volk auch einige nationale Hauptſtücke beſitzen, worin der heimiſche Charakter aus dem heimiſchen Stoffe zu ihm ſpricht. Die Nibelungen-Helden ſind ächt deutſche Charaktertypen, wie ſich ſolche ein Volk in der vorgeſchichtlichen Zeit auf der Grundlage nicht weiter erkennbarer hiſtoriſcher Züge als Spiegelbild ſeiner beſten ſittlichen Kräfte dichtet. Die deutſche Milde und der

gefürchtete, anhaltende deutſche Zorn, die deutſche Gutmüthigkeit und Treue, die ſich am ſtärkſten in der eiſernen Folge der tragiſchen Beſtrafung einer Untreue ausſpricht, der Frühlingsduft der Minne und der Schwertklang deutſcher Tapferkeit, die zarte Schüchternheit und der zähe Eigenſinn, der finſtere Trotz, endlich das tiefe Menſchheits- und Schickſals-Gefühl, worin alle dieſe beſtimmten Töne ſich wie in ihrem Elemente bewegen: dieß iſt die weite und volle Bruſt unſerer eigenſten Volksnatur, die in dieſem ewigen Gedichte voll und geſund athmet. Dieſe Grundzüge unſerer ſittlichen Volkswelt treten aber hier in den einfachſten Verhältniſſen, unter den unverdorbenſten ſittlichen Begriffen in jener ungebrochenen, unvermiſchten Urſprünglichkeit auf, wodurch dieſe Geſtalten dem Auge der modernen Bildung wie roh gehauene Rieſenbilder erſcheinen. Hier drängt ſich ſogleich die Frage auf, ob ſolche Gebilde fähig und würdig ſeien, das dramatiſche Intereſſe eines Zeitalters in Anſpruch zu nehmen, das einmal eine tiefere, verſchlungnere Welt des Bewußtſeins in ſich durchzuarbeiten hat, und dem daher mit ſolcher Einfalt nicht mehr gedient iſt. Man kann uns leicht jene gezwungenen Beſtrebungen der Deutſchthümelei zur Laſt legen, welche uns das Nibelungenlied und die altdeutſche Poeſie wie eine Volksbibel, wie eine Dichtung aufdrängen wollte, welche in unſerer Zeit ebenſo noch lebendig ſein könne, wie in derjenigen, wo ſie entſtanden. Den Griechen allerdings blieb der Homer das abſolute Buch, die Heroenſage der abſolute Stoff der Tragödie, nachdem ihre Bildung ſchon reif, ja überreif war. Allein das Verhältniß war doch ein ganz anderes. Einmal war der Stoff an ſich ſchon ungleich gebildeter. Die homeriſchen Helden können ſprechen, ſie ſind nicht von jener

wortarmen, gedrungenen Härte, wie die altdeutſchen. Leicht und fließend entlaſtet ſich ihr Inneres von Schmerz und Freude. Der Dichter beleuchtet wie mit einer freundlichen Sonne Land und Meer, Erde und Himmel, Natur und Kunſt, Haus und Hof. Es liegt nicht der nordiſche Nebel über der ganzen Umgebung wie in der dunkel ahnungsvollen Vorzeit des deutſchen Volkes. Der gebildetere Stoff konnte daher dem Volke auch in den Zeiten, da es ſelbſt ſchon ſo gebildet war, daß es über die Naivität ſeines alten Heldenliedes lächeln mußte, noch immer an's Herz gewachſen ſein; der raffinirteſte Grieche erkannte ſich in dieſer poetiſchen Welt immer noch ganz anders wieder, als der jetzige Deutſche in dem Bilde ſeiner Heldenſage. Auf der andern Seite hatte die Bildung der ſpäteren Griechen mit dem vorgeſchichtlichen Naturzuſtande doch keineswegs in dem Grade gebrochen, wie das moderne Deutſchland mit den Helden der altdeutſchen Wälder und Burgen. Wie viel fremde Elemente mußten wir erſt in uns aufnehmen und in unſre Nationalität verarbeiten, wie mußte unſer Vaterland ſich zerſplittern, durch welche ſchneidende Kriſis mußten wir den Zuſtänden der Naivität Lebewohl ſagen, bis wir da angekommen ſind, wo wir ſind! Wie iſt unſere ganze Bildung eine errungene, nordiſcher Rohheit abgezwungene, während die griechiſche wie von ſelbſt aus der Natur des Volkes hervorwuchs! So viel iſt gewiß, daß durch dieſe große Entfremdung der Stoff der Nibelungenſage ganz untauglich geworden iſt zum reinen, nicht muſikaliſchen Drama. Das Nibelungenlied nimmt zwar in eigenthümlichem Unterſchiede von dem Epos der Griechen einen ſtreng dramatiſchen Gang, hier wirken keine Götter ein, hier ſind die Epiſoden ſparſam, hier ſtürzt die Rache wie ein grollender Strom unaufhaltſam

über Fels und Wehr und ruht nicht, bis sie in allgemeinem Blutbad Freund und Feind vernichtet hat, hier kommt alles aus dem Willen und ist jeder der Schmied seines Glücks, hier erscheint das Schicksal als ein rein sittliches Gesetz. Aber es handelt sich jetzt nicht von dem mehr oder minder dramatischen Gange der Fabel, es handelt sich von dem Grade der Subjectivität in den Charakteren. Man gebe diesen Eisen-Männern, diesen Riesen-Weibern die Beredtsamkeit, welche das Drama fordert, die Sophistik der Leidenschaft, die Reflexion, die Fähigkeit, ihr Wollen auseinanderzusetzen, zu rechtfertigen, zu bezweifeln, welche dem dramatischen Charakter durchaus nothwendig ist: und sie sind aufgehoben; ihre Größe ist von ihrer Wortkargheit, ihrer wortlos in sich gedrängten Tiefe, ihrer Schroffheit so unzertrennlich, daß sie aufhören, zu sein, was sie sind, und doch nicht etwas Anderes werden, was uns gefallen und erschüttern könnte.

So wahr dieß ist, so ist aber doch sehr zu wünschen, daß es eine Form gebe, in welcher dieser Stoff dem modernen Gefühle genießbar würde, ohne seinen Charakter zu opfern. Denn recht gesund muß ja doch diese starke Kost dem verwöhnten Gaumen und den verdorbenen Säften unseres verzogenen Publikums sein. Von Vaudevilles, von Scribes Lustspielen, von Balletten gedeiht man nicht, „Habermark macht Buben stark“. Wir sollen uns nur schämen, uns so klein zu sehen, wenn diese Urgestalten wieder über unsere Bühne schreiten. Sie sind nicht zeitgemäß und ebendeßwegen am allerzeitgemäßesten. Ich meine nicht, alles das, wodurch diese Gestalten uns anfremden, sei ihr Recht und unser Unrecht; nein, ich bin kein umgekehrter Prophet; unsere Zeit ist mit aller ihrer Zerrissenheit, mit aller Auffaugung der unmit-

telbaren Lebendigkeit und heroiſchen Einfachheit unendlich viel größer als jene. Was ſie auch Alles verzehren mag, die Bildung hat abſoluten Werth. Die Bildung aber will gebildete Geſtalten auch in ihrer Kunſtwelt, dazu hat ſie ihr gutes Recht. Allein keine Bildung iſt fertig, und zu ihrer Vollendung gehört gerade, daß ſie, in erhöhter Weiſe freilich, die Natur wiederherſtelle. An der Natur verjüngt ſich die Bildung, welche an dem Punkte ſtand, ganz naturwidrig zu werden; an der Volkspoeſie verjüngte ſich die Kunſtpoeſie, die feinſte Erziehung kehrt zur Abhärtung, die edelſte Sitte zur Ungezwungenheit, die höchſte Sittlichkeit zur Einfalt zurück. Daher ſoll man unſer Theater-Publikum nur immer in dieſes Stahlbad ſchicken. Wir brauchen mehr, als die Nibelungen, wir können für unſere Zeit-Aufgaben unmittelbar eben nichts von ihnen lernen, politiſch ſind ſie gar nicht, eine Familien- und Vaſallen-Geſchichte auf großem Boden, das iſt Alles; allein in dieſer einfachen Geſchichte ſprechen die ewigen Grundgefühle des Herzens ſo ſtark, daß uns dieſer Trank Quellwaſſer nur äußerſt heilſam ſein kann. Die Kräfte der Menſchheit ſind in unſerer Bildung auseinandergezogen, wir können nicht dahin zurück, wo ſie noch im Keime gedrängt zuſammenliegen, aber damit wir in der Theilung den Urquell nicht verlieren, thut es uns Noth, dieſe urſprüngliche Einheit uns auf's Neue vors Auge zu rücken. Ganz andere, tiefer verwickelte Kämpfe müßte eine Kunſt zur Erſcheinung bringen, welche die eigene Seele unſerer Zeit ihr im Bilde zeigen wollte, aber zu der tieferen und weiteren Geiſtigkeit, zu dem gedachteren Zwecke gebe ſie ihren Charakteren Helden-Mark, und was Helden-Mark iſt, kann man wahrlich an den Heroen dieſer unſerer Volksſage ſehen. Die Selbſtbeſpieg-

lung iſt der unvermeidliche Ausſatz einer Zeit ausgebildeter Subjectivität; es kann uns nur gut thun, einmal wieder Menſchen ohne alle Selbſtbeſpieglung zu ſehen. Sie können, ich wiederhole es, unmittelbar nicht unſere Lehrmeiſter ſein und ſie ſind nicht der Abdruck unſeres Lebens, denn des erhöhten Bewußtſeins können wir uns nicht entſchlagen: aber dem Auswuchs deſſelben hält man billig die rohe, aber wahre Kraft entgegen.

Man könnte als Bedingung wahrer Heldengröße und größerer Anſprüche auf die Sympathie der Gegenwart politiſche Bedeutung verlangen, und ich habe ſchon eingeräumt, daß dieſe den Nibelungen fehlt. Unſer heimiſches Heldenlied, dem griechiſchen ſo verwandt wie die Poeſie keines anderen Volks, ſteht darin im höchſten Nachtheil gegen die griechiſche Sage, daß dieſe eine geſchichtlich nachweisbare Volks-Unternehmung zum Innhalt hat, eine Unternehmung, welche ſchon als Vorſpiel der Perſer-Kriege, dieſer Siege Europa's, des Fortſchritts, der Freiheit über den Orient, den Stabilismus, die Gebundenheit gelten kann. Unſere Heldenſage hat nicht die Stürme der Völkerwanderung, nicht den großen Sieg über die Römer zum Stoffe genommen; mit deutſchem Eigenſinne hat ſie ſich in eine Familiengeſchichte eingehaust und ſucht vergebens durch Maſſen, Pracht, Herbeiziehung geſchichtlicher Namen, wie des Attila und Theodorich, denen ſie doch ſelbſt ihre eigentlich geſchichtliche Bedeutung genommen hat, das enge Intereſſe zu einem welthiſtoriſchen zu erweitern und dieſe Fabel zur „grözeſten Geſchicht“ zu erheben, „die zer werlden ie geſchach“. Ein wahrhaft deutſcher Geiſt der Vereinzelung, eine Vorliebe, ſich in das Beſondere und Getrennte einzuſpinnen, ſpricht ſich in dieſer Wahl des poetiſchen Volks-Inſtinctes jedenfalls aus,

wenn man auch nicht überſieht, daß die Deutlichkeit der größeren nationalen Erinnerung in den ungleichzeitigen Zügen und jeder Ueberſchauung unzugänglichen, wechſelnden Schickſalen der Völkerwanderung ſich verwirren und trüben mußte. Aber in dieſer Familien-Geſchichte ſind doch, obwohl noch eingehüllt, alle die Kräfte thätig, welche uns als Volk durch unſere Geſchichte begleitet haben, und welche, in ihre wahre Bedeutung erhoben, uns, ſo der Himmel will, in eine beſſere Zukunft begleiten werden. Nehmt zu der Vaſallentreue Hagens, welche freilich finſter und neidiſch bis zum Morde ausartet, Rüdigers, die ſo herrlich im ſchrecklichſten Zwieſpalte ihre Probe beſteht, zu dem ehrlichen Kampfgeſellen-Geiſte Volkers, zu allem dieſem redlichen Zuſammenhalten, dieſem guten Kameraden-Weſen, — nehmt dazu das tiefe Rechtsgefühl Chriemhildens, das unendlich beleidigt unendliche Rache übt, läutert dieſe Empfindung durch den männlich edeln, beſonnenen Geiſt Dieterichs, der die Verwilderung der blutigen Rächerinn beſtraft, und tretet mit dieſen ſittlichen Mächten auf den Kampfplatz der Geſchichte, ſo werdet ihr nicht ſagen können, es ſei für uns aus unſerer Heldenſage keine Lebens-Subſtanz mehr zu ſchöpfen.

Wenn es nun aber nicht zu läugnen iſt, daß wir die Nibelungen weder mit Haut und Haaren unſerem Publikum vorführen, noch diejenige Umbildung auf dieſen Stoff anwenden können, welche das Drama fordert, ſo bietet ſich dagegen das muſikaliſche Drama, die Oper, als eine Form dar, worin das Rohe und allzu Schroffe ſich mildert, die einfache Gefühlswelt dieſer wortlos rauhen Helden und Heldinnen ſich bereichern und erweitern läßt, ohne doch in jene Sphäre heller Bewußtheit hinübergezogen zu werden, worin das eigenthümlich großartige Dunkel dieſer Naturen zerſtört würde.

Die Muſik fordert einfache Motive, einfache Handlung, die Muſik feſſelt die Empfindung, ſpricht ſie nach allen Seiten aus, und geſtattet ihr doch nicht, den Punkt zu überſchreiten, wo das Complizirte und Reflectirte beginnt, welches nur durch das nicht muſikaliſche Wort ſich ausſprechen kann. Allein es wäre mit meinem Vorſchlage übel beſtellt, wenn ich nichts für ihn in künſtleriſcher Beziehung vorzubringen hätte, als daß der Stoff dieſe Art der Umbildung nur zulaſſe. Nein, das Nibelungenlied iſt für die Oper wie gemacht, quillt und ſprudelt von herrlichen muſikaliſchen Motiven, wartet ſchon lange auf ſeinen Componiſten, fordert ihn gebieteriſch: dieß iſt meine Behauptung, und dieſe Behauptung iſt bewieſen, wenn ich nur den Innhalt des Liedes in einer ungefähren ſcenliſchen Ordnung aufführe. Ich habe nur vorher noch ein paar vorläufige Punkte zu erledigen.

Zweierlei große Vortheile bietet dieſer Stoff noch abgeſehen von ſeinem rein muſikaliſchen Werthe der Umarbeitung zur Oper dar. Die Oper darf und ſoll glanzvoller ſein, als das Drama; zu feſtlichen Aufzügen, der Ausbreitung imponirender Maſſen iſt hier durch die ritterliche Pracht, womit die Zeit der Turniere und Minneſinger den düſteren alten Sagen-Kern umgeben hat, reichliche Gelegenheit, ja nur zu viele, ſo daß die Verſuchung nahe liegt, in jenen erdrückenden Pomp zu gerathen, womit die neuere Oper das Auge ebenſo beläſtigt, wie ſie das Ohr mit Geräuſch betäubt. Ehrfurcht vor dem Ernſte des Gehalts muß hier zur Sparſamkeit führen. Mäßige Einmiſchung des Wunderbaren iſt der andere Vortheil. Mein Vorſchlag beſchränkt dieſen Beſtandtheil auf die Verkündigung des Untergangs aller Nibelungen aus dem Munde der Meerweiber, die Hagen im Bade findet.

Nach der Darſtellung der Edda iſt in dem ganzen tragiſchen Gange der Begebenheit ein alter Fluch wirkſam, den der Zwerg Andvari auf den Nibelungenhort legte, im Nibelungenlied iſt dieſer Zug verwiſcht, in der Klage tritt er ſchwach angedeutet wieder hervor. Man kann aber dieſe Beziehung in der Oper nicht brauchen; denn bis auf jenen mythiſchen Anfang mit der Edda zurückzugehen iſt ſchon wegen der nothwendigen Oekonomie nicht zuläſſig, fällt aber die Scene weg, wodurch der Fluch auf den Schatz gelegt wird, ſo wird der ganze Umſtand, da er blos in der Form der Rede nachgeholt werden kann, aus Mangel an Anſchaulichkeit abſtrus und unbrauchbar. Nur als Motiv erneuter Verletzung des Rechtsgefühls darf der Schatz vorkommen, wie ihn Hagen in den Rhein verſenkt. Die Zwerge und Rieſen, von denen das Nibelungenlied als Wächtern des Schatzes dunkel berichtet, fallen natürlich auch weg. Brunhilde war nach der Edda eine Walkyre, in der Oper muß ſie, wie im deutſchen Epos, zur menſchlichen Frau werden, doch darf der ſagenhafte Zug ihres Weibertrotzes, der gefährlichen Kampf-Spiele mit ihren Freiern, als Erinnerung an dieſe ältere Geſtalt der Sage ſtehen bleiben. Sigfried mag im Beſitz ſeiner Tarnkappe bleiben; warum, wird ſich finden. Durch dieſe mäßige Einführung des Wunderbaren gewinnt die Oper an reiner Menſchlichkeit der Motive und bewahrt doch das Ahnungsvolle und die Atmoſphäre altdeutſchen Heidenthums, welche aus der dunklen alten Sage uns entgegenhaucht.

Nun drängen ſich aber auch zwei Schwierigkeiten auf: Die eine iſt Unklarheit der Motive, die andere die epiſche Maſſenhaftigkeit des Stoffes. Ungleich bedeutender iſt die erſtere. Zunächſt iſt das Lied in ſeinem wichtigſten Expoſitions-Motive dunkel.

Der tiefe Haß Brunhildens gegen Sigfried nämlich ist in seiner Quelle unklar. Als Grund desselben giebt das Lied an, daß man den Sigfried, da er den Gunther nach Island begleitet, um die Aufmerksamkeit von ihm abzulenken, für einen bloßen Dienstmann Gunthers erklärt; nachher empört sie sich über den Ehrenplatz, den der bloße Dienstmann mit seiner Braut bei dem Verlobungsfeste zu Worms einnimmt; mit einigen sehr feinen Zügen läßt uns aber das Lied auf eine verborgene tiefe Eifersucht gegen Chriemhilde, also eine ebenso starke Liebe zu Sigfried schließen. Diese Liebe selbst scheint ihren Grund in einer dunkeln Ahnung der Hilfe zu haben, welche Sigfried vermittelst seiner Tarnkappe dem Gunther sowohl bei jenen Spielen, als in der Brautnacht gegen die trotzige Jungfrau leistete. Sie ahnt, daß der bedeutendere, strahlende Sigfried es eigentlich ist, der ihren Trotz bezwungen hat, dem sie daher angehört. Diese dunkel angedeuteten Motive werden alsbald klar, wenn man das ältere Sagenbild aus den Liedern der Edda kennt. Nach diesen war Sigfried der Verlobte Brunhildens; die Mutter Chriemhildens giebt ihm einen Liebestrank, daß er sie vergißt und in Liebe zu ihrer Tochter entbrennt, und Brunhilde, später Gunthers Gemahlin, stiftet aus beleidigter Liebe seinen Mord an. Davon bewahrt das Nibelungen-Lied noch eine schwache, halbverwischte Reminiscenz. In der Oper aber kann man weder der Darstellung der Edda, noch auch völlig der des deutschen Liedes folgen. Jenes nicht, weil die Verblendung durch den Zaubertrank weder dargestellt werden kann, — denn da müßte man zu weit ausholen, — noch bloß erzählt, denn dies wäre zu undeutlich. Dieses, wenigstens nach allen Theilen, auch nicht, weil man offenbar den wichtigsten Umstand, den nächt-

lichen Ringkampf, nicht aufnehmen kann. Auf die Scene bringen gewiß nicht, denn obwohl die Erzählung des Gedichts ein Kraftstück ist, das keinen wahrhaft unschuldigen Sinn verletzt, so ist die Darstellung für's Auge auf unserem Theater, in unserer Zeit doch offenbar ganz unthunlich. Aber auch bloß berichten läßt sich dieser Auftritt nicht; die zwar mäßige Erhöhung aller Verhältnisse und Formen über den Boden einer Naivetät, welche in manchen Zügen, wie z. B. auch in den Schlägen, welche Sigfried seiner Frau für ihre „üppiglichen Sprüche“ giebt, doch für unsern Geschmack gar zu wildfremd wäre, verlangt diese Ausscheidung. Dagegen ließe sich wohl in einem lebendigen Rezitativ berichten, wie Sigfried, durch seine Tarnkappe unsichtbar gemacht, bei jenen Spielen die Brunhilde gewinnen half; im Uebrigen würde man dem Liede darin folgen, daß Brunhilde davon eine dunkle Ahnung hat und eine tiefe, verborgene Liebe zu dem Manne nährt, der sie doch, wenn ihre Ahnung wahr ist, grenzenlos betrogen und den unbedeutenderen Mann ihr durch jene Siege aufgedrungen hat. Ihr Unwille wird von Hagen genährt, der den glänzenden Schwager seines Herrn haßt, weil er ihm zu mächtig, zu groß ist und seinen Herrn verdunkelt. Es folgt der Zank der Königinnen. Da der nächtliche Ringkampf wegfällt, so kann Chriemhilde ihr nicht mehr den Ring und Gürtel als Beweise ihrer Uebermannung durch Sigfried zeigen und sie ein Kebsweib nennen. Man kann aber dafür die Sache so darstellen, daß Sigfried Brunhilden im kriegerischen Kampfe zu Island den Ring abgestreift, Chriemhilden gegeben hat, und daß diese nun im Zorn, wiewohl gegen besseres Wissen und Gewissen, mit dem Vorweisen des Ringes die Aeußerung des Verdachts verbindet, Brunhilde habe Sigfried den Ring

heimlich ſelbſt gegeben und ſei Gunthern als Weib gefolgt, um den edleren Siegfried zur Liebe zu verlocken; jedenfalls erfährt nun Brunhilde, daß Sigfried es iſt, der ſie in den Spielen beſiegt hat, Hagen ſchürt an ihrem aus Liebe gegorenen Haſſe, ſie beſchließt mit ihm Sigfrieds Mord. Sigfried iſt nach der Erzählung des Liedes nicht ganz unſchuldig, er hat ſeiner Gattin das Geheimniß jener Nacht verrathen, worüber er dem Gunther zum tiefſten Stillſchweigen verpflichtet iſt; dieſe verzeihliche Menſchlichkeit koſtet ihn das Leben. Dies tragiſche Motiv geht wenigſtens nicht ganz verloren, wenn man es ebenfalls als Verletzung ſchuldiger Verſchwiegenheit hinſtellt, daß Sigfried ſeinem Weibe die Geſchichte der Gewinnung Brunhildens in den Kampf-Spielen anvertraut und ihr den Ring geſchenkt hat.

Eine andere Schwierigkeit liegt in der Maſſenhaftigkeit des Stoffes. Freunde, denen ich meinen Gedanken mittheilte, erſchracken davor am meiſten. Ich weiß aber nicht, warum man daran verzweifeln ſoll, einen breiten epiſchen Stoff auf dramatiſche Kürze zurückzuführen, wenn ſchon die Griechen ihr Epos in die dramatiſche Abbreviatur umzuarbeiten verſtanden, wenn Shakſpeare die wilden Maſſen eines verworrenen Bürgerkrieges, wenn Schiller die Fluthen des dreißigjährigen Kriegs in den dramatiſchen Rahmen zuſammenzudrängen vermochte. Die meiſte Schwierigkeit begegnet in dem letzten blutigen Kampfe, worin nach dem Liede ſo ungeheure Zahlen auftreten. Die Aufgabe iſt, dieſen Kampf in wenige Hauptmomente zuſammenzuziehen und den materiellen Lärm des Kampfes ſelbſt in den Hintergrund zu drängen. Um hierüber nicht in dieſen Vorbemerkungen weitläuftig zu werden, gebe ich nun eine Skizze, worin ich die Hauptmo-

mente der Oper dramatisch zu ordnen suche. Ich lasse mich in diesem Versuche, worin es mir freilich noch nicht gelungen sein mag, die Breite des Stoffs gehörig zu bemeistern, gerne belehren und verbessern, daß aber eine Fülle der herrlichsten musikalischen Motive aus dieser bloßen Nennung der Hauptmomente dem inneren Gehöre entgegenwogt, wird mir Niemand abstreiten.

Ich theile den Stoff in fünf Acte; die zwei ersten enthalten Sigfrieds Schicksal, welches mit seiner Katastrophe, der Ermordung dieses arglosen Jugendbildes, sich zu dem Ganzen so verhält, daß es selbst nur die Exposition zu der blutigen Schlußkatastrophe bildet. Der erste Act enthält die Exposition im engern Sinne; d. h. zunächst die Exposition zum zweiten, zu Sigfrieds Ermordung, ebendamit aber die Lage der Dinge überhaupt, woraus der ganze Verlauf der Tragödie sich entwickelt.

Erster Act. Erste Scene. Gunther ist mit seiner Braut Brunhilde aus Island angekommen und führt sie in prachtvollem Aufzuge, wobei die glänzenden Waffen der kriegerischen Jungfrau nicht fehlen dürfen, vor dem versammelten Hofe, d. h. der Mutter Ute, Gernot, Giselher, Chriemhilde und den Vasallen auf. Die Scene ist in einer reichen Halle; vor der Ankunft des Brautpaares sprechen die Versammelten ihre Erwartung, Chriemhilde ihre lang gehegte stille Liebe zu Sigfried aus. Jetzt tritt Gunther mit Brunhilden und seinen Begleitern auf der gefahrvollen Werbung, Sigfried, Hagen, Dankwart ein. Nachdem die Braut Gruß empfangen und erwiedert hat, findet sie den Moment, eine düstere ahnungsvolle Stimmung in Tönen auszusprechen. Gezwungene Braut Gunthers fühlt sie eine tiefe Liebe zu dem edleren Begleiter Sigfried, sie ist aber auch von einer dunklen Ahnung

erfüllt, daß Sigfried, von dem die Sage geht, daß ihm wunderbare Kräfte zu Gebote stehen, bei jenen kriegerischen Wettkämpfen, durch welche sie Gunthers Braut wurde, die Hand mit im Spiele hatte; sie ahnt, daß er es eigentlich ist, der sie überwunden hat, sie fühlt, daß sie ihm gehören sollte, sie muß ihn hassen, weil sie ihn liebt, und weil er sie betrogen hat, statt sie für sich zu erkämpfen; sie kann nur den Mann lieben, der fähig war, ihren Trotz und Waffenstolz zu brechen. Hagen ist ihr näher getreten und hat ihre Klagen vernommen, seiner engherzigen Vasallen-Treue ist längst der seinen Herrn überstrahlende Sigfried ein Dorn im Auge gewesen, er gesteht ihr seinen Haß und sie vereinigen im Duett den Ausdruck ihrer drohenden Gesinnungen. Hierauf, während sich die Uebrigen entfernen, um die Vermählung des königlichen Brautpaars einzuleiten, finden sich Chriemhilde und Sigfried allein auf der Scene zusammen.

Zweite Scene. Geständniß einer tiefen, lange verborgen genährten Liebe, wobei die herrlichen, aus der schönsten Blüthe der Minnepoesie geschöpften Züge, womit das Gedicht diese tiefe, stille Liebe malt, aus der Stimmung des Componisten wiederklingen müssen. Sigfried erzählt nun den Hergang der Kämpfe und theilt Chriemhilden das Geheimniß seiner Beihilfe mit, wobei er ihr den Ring giebt, den er im Kampfe Brunhilden vom Finger gestreift. Chriemhilde, voll Triumphes und Bewunderung, erinnert sich jetzt auch des kühnen Heerzuges gegen die Sachsen, den Sigfried angeführt, und schildert die bangen Besorgnisse, die sie damals um ihn genährt, gesteht Sigfried, wie sie den Knappen heimlich ausgeforscht, der die erste Nachricht vom damaligen Siege brachte und es kommt so der herrliche Inhalt der vierten Av.

zum muſikaliſchen Ausdruck, Sigfried erklärt ihr nun, daß er ſich von Gunther als Preis ſeiner Hilfe bei der gefahrvollen Werbung die Hand ſeiner Schweſter erbeten und deſſen Zuſage erhalten habe.

Dritte Scene. Zum Trauungszuge geſchmückt, tritt das Brautpaar und der ganze Hof wieder ein, Sigfried mahnt vor dem verſammelten Kreiſe den Gunther an ſein Verſprechen und es folgt die Verlobung der Liebenden nach der ſo lieblichen Schilderung in der 5. u. 10. Aventüre. Während die Verlobten ihr Glück auf den Wellen des Wohllauts ausſprechen, während Ute, Gernot und Giſelher freudig den Sigfried als Glied ihres Hauſes begrüßen, ſteht finſter und drohend Brunhilde zur Seite, Hagen vereinigt wieder den Ausdruck ſeiner gefährlichen Stimmung mit dem ihrigen, und Gunther, tief in ſich brütend, giebt dem Gefühle eines dumpfen Druckes, der auf ihm laſtet, Worte; er muß ſich bekennen, daß ſein Weib nicht wahrhaft ſein iſt, weil er ſie nicht ſelbſt errungen hat, weil er durch Sigfrieds große Erſcheinung verdunkelt wird, weil er fühlt, daß eine geheime Ahnung ſein Weib in Haß und Liebe nach Sigfried hinziehen muß.

Vierte Scene. Man ordnet ſich zum Kirchgange, um nun beide hohen Paare zugleich zu vermählen. Die Scene braucht nicht zu wechſeln; das Portal der Kirche ſtößt an die offene Halle, in welcher alles Bisherige vor ſich gegangen iſt. Während dies geſchieht, tritt Brunhilde zu Chriemhilden und bricht in höhniſchen Reden gegen ſie aus, in welchen ſie boshaft, ihrem eigenen Gefühle zuwider, Sigfried tief unter Gunther ſtellt. (Daß man ihr den Wahn beigebracht hat, Sigfried ſei bloßer Dienſtmann, darin kann, wie ſchon geſagt, die Oper dem Liede nicht folgen. Es wäre

dies für die muſikaliſche Sprache zu undeutlich und die Unwahrſcheinlichkeit, daß Brunhilde die Unwahrheit dieſes Vorgebens am Hofe zu Worms nicht ſogleich merken ſoll, würde bei der theatraliſchen Darſtellung ſich verdoppeln. Brunhilde darf daher nur im Allgemeinen ihren Mann, auch als mächtigeren König, rühmen, Sigfried höhnen). Chriemhilde empört ſtellt ihren Verlobten hoch über Gunther, macht ihr den Vortritt beim Eingang in die Kirche ſtreitig und nachdem ſich beide Weiber zum Aeußerſten gereizt, bringt ſie den ſchmähenden Vorwurf vor, der oben angegeben wurde, und zeigt als Beweis den Ring. Brunhilde ſteht vernichtet, ſprachlos. Man legt momentan die Erbitterung bei, Alles tritt in die Kirche, nur Hagen bleibt haußen, ſein finſterer Sinn erhebt ſich zu leidenſchaftlicherem Ausdruck in der

Fünften Scene. Zwiſchen die Pauſen ſeines Vortrags, worin er bereits den Gedanken des Mordes ausſpricht, hört man Geſang und Orgel in der nahen Kirche. Der Gottesdienſt endigt, der Zug tritt wieder aus der Kirche; die Scene, worin Sigfried die Verläumdung abſchwört, muß wegbleiben, ſie iſt für den raſchen dramatiſchen Gang müßig. Hagen ſieht den Zug an ſich vorübergehen; kaum iſt dieſer über die Bühne, ſo kehrt Brunhilde in der höchſten Bewegung zurück, Gunther folgt ihr, nachdem ſie mit Hagen ſchon den reifen Mordgedanken ausgetauſcht, er vereinigt ſich mit ihnen aus dem ſchon hervorgehobenen, nun noch ſtärker auszuſprechenden Beweggrunde, und der Mord wird auf die Weiſe, wie im Liede beſchloſſen. Der ſchwankende Gernot bleibt in dieſer Scene weg, er wäre hier überflüſſig. Daß man eine neue Kriegsbotſchaft von den Sachſen vorgeben will, dies wäre für die Oper ebenfalls zu weitläuftig, nur die Jagd, der

Wettlauf u. ſ. f. wird in dieſe Verabredung aufgenommen. Das Annähen eines Kreuzes auf Sigfrieds Gewand, wozu Hagen die Chriemhilde unter trügeriſchem Vorwande beredet, muß ebenfalls wegbleiben, weil der mythiſche Zug von Sigfrieds Hornhaut, die ſich bloß auf eine verwundbare Stelle des Rückens nicht erſtreckt, in der Oper offenbar keine Stelle finden kann. Die Muſik muß mit allen ihren Mitteln den düſteren, dumpfdrohenden, unheimlich flüſternden Geiſt eines ſolchen Mordraths aushauchen.

Zweiter Act. Erſte Scene. Zimmer im Pallaſte. Sigfried, in herrlicher Jagdkleidung, verabſchiedet ſich von Chriemhilde. Dieſe ſucht ihn vergebens zu halten, indem ſie ihm die dunkeln, bangen Träume der Nacht erzählt, wie zwei Berge ob ihm zu Thal fielen und ſie ihn nimmermehr ſah, wie ihn zwei wilde Schweine über die Heide jagten — „da wurden Bluomen roth.“ Wer dieſe herrliche Scene in Av. 16 nur einmal geleſen hat, muß fühlen, daß ſie lauter Muſik iſt.

Zweite Scene. Die Dekoration wechſelt, ein Wald mit einer Quelle erſcheint. Von verſchiedenen Seiten des Waldes kommen Sigfried, Gunther, Hagen und einige Jäger zuſammen. Sigfried wird als der kühnſte und glücklichſte Jäger von Allen begrüßt. Nun kann natürlich der Umſtand nicht aus dem Liede aufgenommen werden, daß man ſich erſt zum Schmauſe ſetzt, keinen Wein reicht, daher beſchließt, den Durſt an der Quelle zu löſchen, und nun erſt einen Wettlauf nach dieſer vorſchlägt. Dafür nimmt man die einfache Wendung, daß Hagen den Sigfried durch die Behauptung reizt, er ſei als Jäger zu Pferde ſchnell geweſen, er ſolle ſich erſt im Laufe zeigen, und ſo beſchließt man

einen Wettlauf nach der Quelle. Sigfried will in voller Jagdkleidung, die beiden andern dürfen im leichten Unterkleid laufen. Die drei Wettläufer entfernen ſich, die übrigen Jäger, von denen angenommen wird, ſie ſeien in das Geheimniß gezogen, ſtellen ſich an der Quelle auf. Pauſe voll düſterer Spannung. Die Jäger ſehen und ſchildern die Zurüſtungen, den Anfang des Wettlaufs, indem ſie geſpannt alle nach dem außerhalb der Scene angenommenen Punkte hinblicken; voll finſterer Erwartung ſehen ſie den Sigfried ſeinem Schickſal entgeg nrennen und müſſen die Schönheit und Behendigkeit des herrlichen Schlachtopfers noch im letzten Momente bewundern.

Dritte Scene. Sigfried kommt ſiegreich zuerſt an, legt alle ſeine Waffen ab und wartet beſcheiden auf den König; nachdem dieſer getrunken, bückt ſich Sigfried zur Quelle, trinkt, Hagen, der jetzt auch am Ziele angekommen, durchſtößt ihn mit dem Speere. Sigfried greift, wie im Liede, nach dem nahe liegenden Schild, ſchlägt Hagen zu Boden, ſinkt aber dann zwiſchen Blumen zuſammen. Die unendlich rührenden Verſe in Av. 16, Strophe 929 ff., geben den köſtlichen Text zu ſeinem Schwanengeſang, während die Mörder mit Grauſen, mit ſchwacher Reue (Gunther), mit feſtem Trotze (Hagen) ihn umſtehen. Man legt den Leichnam auf eine Tragbahre; es iſt Nacht geworden; unter düſterem Geſange wird er fortgetragen.

Vierte Scene. Thüre vor Chriemhildens Schlafzimmer. Die Scenerie muß ſo beſchaffen ſein, daß die Schwelle breit iſt, d. h. daß zwiſchen einigen Staffeln, die zur Thüre führen, und dieſer ſelbſt ein gehörig ausgedehnter Raum iſt. Chriemhilde muß nämlich im Heraustreten, noch ehe ſie den Leichnam ſehen

kann, Einiges vortragen, was im Liede im Schlafzimmer gesprochen wird. Zunächst ist die Thüre geschlossen. Es ist Nacht. Hagen erscheint mit den Trägern des Leichnams und in entsetzlicher Grausamkeit gebietet er ihnen, den Leichnam vor den Staffeln niederzulegen. Nachdem diese abgegangen, erscheint ein Kämmerer mit einer Fackel, beauftragt, Chriemhilden zur Frühmesse zu geleiten. Er erblickt voll Schrecken den Leichnam, ohne ihn zu erkennen, und pocht an die Thüre.

Fünfte Scene. Chriemhilde tritt heraus, ihre Gesellschafts-Frauen hinter ihr. Jetzt benachrichtigt sie der Kämmerer, daß am Fuße der Staffeln ein Leichnam liege, sie ruft sogleich aus: es ist Sigfried, Hagen ist der Mörder! und sinkt in Ohnmacht. Langsam erholt sie sich, läßt sich zum Leichnam führen, und nun die herrliche Klage-Scene (s. Av. 17). Hier ist eine Schöpfquelle der gewaltigsten musikalischen Wirkung, wobei auch das Auge eine Anschauung von der höchsten malerischen Schönheit hat.

Die folgenden Acte nun haben den Aufgang dieser Blutsaat, das Werk der Rache zu entfalten. Um aber die Verwilderung Chriemhildens, die wir im letzten Acte sehen sollen, zu motiviren, muß erst an der Hand des Liedes gezeigt werden, wie sie keine rechtmäßige Strafe des Mörders erwirken kann, ja dieser auf's Neue, und zwar auf dem empfindlichen Punkte des Rechtsgefühls, sie unendlich verletzt. Dieß und die Werbung Ezels bildet den dritten Act.

Dritter Act. Erste Scene. Das Bahrrecht (Av. 17). Das Innere einer Kirche oder Kapelle. Sigfrieds Leiche wird im offenen Sarge hereingetragen. Hinter ihm die schmerzvolle Wittwe,

der König, ſeine Brüder, Hagen und die andern Vaſallen (Gernot, Gunthers Bruder, iſt im Liede faſt müßig: ich habe ihn früher aufgeführt, der Componiſt kann ſich dort und hier danach halten, ob ihm in einigen muſikaliſchen Partieen dieſe weitere Stimme brauchbar iſt oder nicht. Ueber Giſelher ſ. nachher). Ehe die Ceremonie vor ſich geht, ſuchen Gunther und ſeine Brüder die Wittwe zu tröſten. Gunther geſteht mit halben Worten ſeine Theilnahme am Mord, deutet unvermeidliche Motive an, fleht um Verzeihung und Chriemhilde erklärt, ihm verzeihen zu können, wenn der Mörder ſelbſt beſtraft werde. Dieſe vorbereitende Scene iſt hier nothwendig, denn um ſpäterer Vorgänge willen muß Chriemhilde dem Gunther verziehen haben; das Lied hat hiefür nachher eine beſondere Scene, die Oper muß um der Kürze willen dieſen Moment hier einfügen. Im Liede geſteht Gunther nicht, ſondern giebt vor, Räuber haben den Sigfried ermordet. Aber in dieſer Unklarheit kann die Oper die Sache nicht belaſſen.

Zweite Scene. Jetzt tritt Hagen vor die Leiche. Die Wunden bluten. Chriemhildens Klage und Zorn bricht in der höchſten heroiſchen Form aus. Hagen in ſtolzer Haltung erwiedert ihr Worte des tiefſten Trotzes, Chriemhilde geht in Verzweiflung und in der Qual des ungeſättigten Rachegefühls hinter dem Sarge, den man fortträgt, ab, nachdem ſie noch einmal den Bruder beſchworen hat, ſie an Hagen zu rächen, Gunther aber dem Verlangen durch die Erklärung ausgewichen iſt, er könne ſeinen bedeutendſten Vaſallen nicht entbehren.

Dritte Scene. Gunther und Hagen bleiben, während der Trauerzug abgeht. Hagen erklärt ſich entſchloſſen zu einer neuen argen That. Den reichen Schatz, welchen Sigfried der Wittwe

nachgelaſſen, den Nibelungenhort, will er rauben und in den Rhein verſenken, denn Chriemhilde hat zuletzt noch ihre einzige Hoffnung darauf geſetzt, durch große Freigebigkeit Freunde an dem Hofe zu gewinnen, die ſie an dem Mörder rächen ſollen. Der ſchwache Gunther, zuerſt noch von Mitleid bewegt, läßt ſich zu dieſer neuen Unthat beſtimmen und beide gehen mit dem gegenſeitigen Verſprechen, bis in den Tod zu verſchweigen, wo der Schatz liege, hinweg, um ihren Entſchluß ſogleich auszuführen.

Vierte Scene. Ein Zimmer im Pallaſte. Chriemhilde in tiefer Trauer; ein Knappe kündigt ihr den Raub an; ſie verändert ihre Züge, bleibt aber ſtumm und ſteinern. Schmerz und Wuth arbeiten innerlich und finden keine Worte mehr. Jetzt erſcheinen ihre Brüder; Giſelher ſucht ſie von Herzen, Gunther in ſeiner gewohnten halb redlichen, halb treuloſen Art zu tröſten; da wird eine Botſchaft angemeldet, die von dem großen Hunnenkönig Ezel kommt. Man befiehlt, die Boten einzulaſſen.

Fünfte Scene. Der edle Rüdiger erſcheint mit glänzendem Gefolge und trägt die Werbung Ezels vor. Chriemhilde, ſtumm vor Bewegung, bedeutet nur mit der Hand, daß ihr jeder Gedanke näher liegt, als der einer zweiten Vermählung. Vergebens dringt Gunther in ſie. Jetzt tritt ihr Rüdiger näher und flüſtert ihr zu, ob ſie wohl geheimes Weh habe? Er gelobe ihr Hilfe und Rache. Bei dieſen Worten blitzt ein Gedanke in ihr auf: die arme Wittwe am Hofe zu Worms iſt wehrlos, aber Ezels Gemahlin, die über Unzählige und über des edeln Rüdigers noch beſonders zugeſicherte Hilfe verfügt, nicht. Sie tritt wieder zu den Uebrigen und giebt ihr Jawort. Die Boten treten ab, und Chriemhilde auch. Auch in dieſer Scene darf ſie faſt nichts

ſprechen, ſingen gar nichts; das Drohende und Gefährliche ihrer innern Gedankenwelt ſoll durch Winke doppelt furchtbar wirken. Während ſich Alles entfernt, bleibt Hagen noch einen Moment zurück und blickt ſtumm den Abgehenden nach; Miene und Gebärde zeigen an, daß er die Gründe von Chriemhildens Einwilligung verſteht, aber auf jede Zukunft gefaßt iſt.

Der **vierte Act** umfaßt das letzte Stadium, das zur Schluß-Kataſtrophe führt. Erſte Scene. Die Nibelungen (dieſer Name, im Nibelungenliede vergeſſen und erſt gegen Ende wieder hervortretend, iſt in der Oper von Anfang an als der Name des Burgundiſchen Königshauſes zu Worms und ihrer Vaſallen angenommen) empfangen verſammelt die Boten von Ezel, die Spielleute Werbel und Swemmel, welche die Einladung nach Hunnenland in fröhlichen Tönen ausrichten. Ezels Sehnſucht, ſeine Schwäger zu ſehen, Chriemhildens Sehnſucht, die Brüder wieder zu umarmen, wird als Motiv ausgeſprochen. Gunther iſt unentſchloſſen. Hagen räth nach allen Kräften ab und ſpricht aus, daß ſie alle in den Tod reiten würden. Ihm ſtimmt Rumold der Küchenmeiſter bei; es iſt von Intereſſe, dieſe Figur, die in andern Denkmalen unſerer Heldenſage derb humoriſtiſch erſcheint, nicht auszulaſſen; er räth munter, lieber bei Schüſſeln und Töpfen im Frieden zu Hauſe zu bleiben. Giſelher aber, der Liebling ſeiner Schweſter, räth eifrig zu der Fahrt und wirft Hagen vor, er rathe aus Schuldbewußtſein ab. Jetzt erſcheint dieſer in ſeiner Größe, indem er erklärt, wenn man nicht abſtehe, ſo ſei er der Erſte, der feſt und gefaßt dem Schickſal entgegengehe. Ja jetzt dringe er auf die Fahrt. Jener hohe antike Sinn, der das Schickſal in ſeiner finſteren Größe kennt, aber ohne Zittern und

ohne Verdruß in ſeinen Abgrund ſchreitet, muß hier ſeinen Ausdruck finden. Die Fahrt wird beſchloſſen.

Zweite Scene. Das Ufer der Donau, deren angeſchwollene Wogen man brauſen hört. Hagen in voller Rüſtung tritt hervor, in der Ferne zeigen ſich an höheren Uferſtellen Theile des Nibelungenheeres, man ſieht ſie rathlos auf den Strom blicken. Hagen ſchildert die Noth um eine Ueberfahrt und ſucht eine Furth am Ufer. Da hört er plätſchern, die Stimmen der Meerweiber laſſen ſich hören, er raubt ihnen die Gewänder und verlangt als Bedingung der Rückgabe Prophezeiung des Ausgangs dieſes Zugs. Sie verkünden ihm den gewiſſen Tod ſämmtlicher Nibelungen. Feſt und männlich, wiewohl tief bewegt, nimmt er die Kunde auf. Sie geben ihm noch an, wie er dem Fährmann rufen müſſe. Der rauhe Ferge kommt, nachdem Hagen die gewaltige Stimme nach ihm geſchickt hat, der Streit mit ihm entſpinnt ſich (Av. 25), Hagen ſchlägt ihm das Haupt ab, iſt nun im Beſitze der Fähre, ruft die Seinigen herbei und verkündigt ihnen, was die Meerweiber gewahrſagt. Zuerſt tiefes Schweigen, dann entſchloſſener Zuruf, doch nicht von der Fahrt abſtehen zu wollen. Man ſieht noch, wie er die erſte Schaar über den Strom rudert. Es bedarf keines Wortes über die ungeheure muſikaliſche Gewalt dieſer ganzen Scene, wozu das finſtere Bild des wilden Stromes, der trübe, graue Tag ſtimmt.

Dritte Scene. Die Burg zu Bechlaren. Rüdiger bewirthet die Reiſenden, verlobt ſeine Tochter dem Giſelher, ſchließt Waffenbrüderſchaft mit den Nibelungen, welche beim Abſchied mit Geſchenken beſiegelt wird, einem Waffenkleid für Gunther, einem Schwert für Gernot, einem Schild für Hagen u. ſ. w. (ſ. Av. 27). Dieſe Zwiſchenhandlung darf in der Oper nicht fehlen, ſonſt gienge

die ſchwere Colliſion verloren, in welche Rüdiger ſpäter geräth, da Verſprechen und Lehnstreue ihn für Chriemhilde kämpfen, Schwur der Freundſchaft und Verſchwägerung ſich wenigſtens neutral halten heißen. Ebendaher darf Giſelher in der Oper keinesfalls wegbleiben; er ſpielt ohnedies eine wichtige Rolle bei der Annahme der Einladung nach Hunnenland.

Vierte Scene. Empfang der Nibelungen durch Chriemhilden in Hunnenland, vereinigt mit dem herrlichen Auftritt „Wie ſie der Schildwacht pflagen“ (Av. 30). Lokal: Links, vom Profil geſehen, das Portal von Ezels Burg. Ueber dieſem eine Zinne. Im Angeſicht des Zuſchauers, in der Front ein Nebenpallaſt, beſtimmt, die Nibelungengäſte aufzunehmen. Im Anfang der Scene erſcheinen auf der Zinne Ezel und Chriemhilde, in die Ferne blickend nach den heranziehenden, aber noch nicht ſichtbaren Nibelungen. Chriemhilde, da ſie alle in voller Rüſtung ſteht, drückt in wenigen Lauten die Gefühle aus, welche die letzte Strophe von Av. 27 enthält, während der argloſe Ezel nur herzliche Freude zu erkennen giebt. Inzwiſchen ſteht Dieterich von Berne mit ſeinem greiſen Waffenmeiſter Hildebrand unter dem Portale, beauftragt, die Gäſte zu empfangen. Im Momente, wo ſie auf der andern Seite der Bühne mit Rüdiger, der ſie von Bechlaren an begleitet hat, erſcheinen, tritt er ihnen entgegen, begrüßt ſie und antwortet ihnen auf ihre flüſternde Frage, ob Chriemhilde noch immer den Sigfried beweine, mit einem bedenklichen, warnenden Winke. Inzwiſchen iſt Chriemhilde mit Ezel herabgeſtiegen und ſteht unter dem Portale. Nun der, in Av. 28. ſo bedeutungsvoll gezeichnete Empfang. Schweigend weist ſie die dargebotene Hand Gunthers (und Gernots) ab, nur

Giſelher begrüßt ſie mit Handſchlag und Kuß. Hagen bemerkt dieß, tritt auf das Proſcenium und ſchnallt ſchweigend ſeinen Helm feſter. (Av. 28, Str. 1675). Hierauf herzlichere Begrüßung Ezels. Die drohenden Reden, die im Liede nun ſogleich zwiſchen Chriemhilde und Hagen gewechſelt werden, fallen weg, um die Kraft auf einen ſpäteren Auftritt zwiſchen beiden zu ſparen. Es iſt ſpät Abends, die Gäſte wünſchen ſogleich ihre Wohnung zu beziehen und werden nach dem anliegenden, oben genannten, Gebäude gewieſen. Knappen, durch einen Wink Chriemhildens hiezu angewieſen, wollen ihnen die Waffen abnehmen, ſie dulden es aber nicht. Ezel, Chriemhilde, Dieterich u. ſ. w. ziehen ſich in den Pallaſt zurück, die Hauptſchaar der Nibelungen iſt in das Gebäude getreten, Gunther, (Gernot), Giſelher, Hagen, Volker ſtehen noch haußen und drücken, Giſelher beſonders, bange Beſorgniß eines nächtlichen Ueberfalls aus. Da vereinigen ſich Hagen und Volker im Schwure ewiger Waffenbrüderſchaft, und beſchließen, die Schlafenden zu bewachen. Alle Andern ziehen ſich zurück. Es iſt tiefe Nacht geworden und nun folgt die herrliche, für die Oper ganz geſchaffene Scene der Schildwacht (Av. 30). Volker lehnt den Schild an die Wand und: „ſuozer unde ſenfter gigen er began, do entſwebete er an den Betten vil manegen ſorgenden Man“. Dann tritt er in das Haus, verſichert ſich, daß Alle ſchlafen, und waffnet ſich wieder völlig; mit drohendem, anſchwellendem Geunurmel ſchleicht eine Hunnen-Schaar heran und wird von den getreuen Wächtern zurückgeſchlagen.

Fünfte Scene. Der wahrhaft erhabene Auftritt der Av. 29. („Wie er niht gen ir ufftuont“) geht im Liede der nächtlichen Schildwacht voraus. Hier laſſe ich ihn nachfolgen, theils

um die theatraliſche Anordnung zu erleichtern, theils weil er beſonders bedeutungsvoll die letzte Station vor dem völligen Ausbruch der blutigen Kataſtrophe bezeichnet. Ich bitte jeden muſikaliſch Begabten, nur die Av. 29. zu leſen und dann ſich zu fragen, ob ihm nicht Alles von ſelbſt zu einer Tonwelt ſich geſtaltet. Zur Anordnung der Schaubühne iſt ſo viel zu bemerken. Es iſt allmählich Tag geworden. Hagen und Volker ſetzen ſich auf eine Bank vor dem Saale, um zu ruhen. Da hört man von ferne dumpf anſchwellende, murrende, drohende Töne einer großen Menſchen-Maſſe. Hagen und Volker erneuern ihren Schwur, ſich nicht zu verlaſſen. Volker will die Freunde wecken, aber Hagen in ſeinem Heldengefühle duldet es nicht. Jetzt erſcheint von der Seite Chriemhilde an der Spitze einer großen gewaffneten Hunnen-Schaar, und zeigt, zu ihnen gewandt, mit drohendem Finger auf Hagen. Sie gebietet hierauf den Kriegern, ſtille zu ſtehen und das Bekenntniß ſeiner Schuld aus Hagens eigenem Munde zu vernehmen; ſie kenne ſeinen Trotz genug, um zu wiſſen, daß er nicht läugnen werde (Str. 1709). Inzwiſchen ſaßen Hagen und Volker ſchweigend, bewegungslos, zwei ernſte, ſtille, große Heldengeſtalten, wie in Erz gegoſſen. Hagen hat das große Schwert, das er Sigfried genommen, ruhig über ſeine Schenkel gelegt, Volker hat ebenfalls ſein Schwert von der Bank, wo es lag, an ſich gezogen und ſtützt ruhig die Hand auf den Knopf des Griffes. Da Chriemhilde auf ſie zugeht, fordert Volker den Hagen auf, vor der Königinn ſich zu erheben, dieſer weist es trotzig ab. Chriemhilde tritt ihm vor die Füße, wirft ihm ſeine Verbrechen vor, er geſteht ſie mit erhabener Feſtigkeit unerſchütterlicher Ueberzeugung (die großen Worte: ich bin's et aber Ha-

gne u. ſ. w. Av. 29, Str. 1728). Jetzt tritt ſie wieder zu ihren Hunnen, die Schuld iſt geſtanden, Hagen ſoll jetzt die Strafe finden, ſie hetzt die Schaar gegen ihn, aber unſchlüſſig umſummen die Hunnen die beiden immer gleich unbewegten Männer und verlieren ſich endlich. Jetzt treten dieſe in's Haus zurück, um nach ſolchen offenen Beweiſen feindlichen Sinnes die Ihrigen aufs Neue zur Vorſicht zu ermahnen. Während Chriemhilde zitternd vor Wuth allein ſteht, tritt ihres Gemahls Bruder Blödelin zu ihr und fragt ſie nach dem Grund ihrer Leidenſchaft. Jetzt iſt ſie entſchloſſen, Freund und Feind zu opfern, auf ihre Verſöhnung mit Gunther, ihre Liebe zu Giſelher keine Rückſicht zu nehmen, einen Sturm zu beſchwören, wo keine Unterſcheidung mehr iſt, und die Nibelungen ſollen noch dieſen Tag, wenn ſie alle im Pallaſte ſpeiſen, von einem überlegenen Hunnen-Heer überfallen, aber damit ihre Kriegsknechte ſie nicht unterſtützen, dieſe ſämmtlich in dem beſonderen, abgelegenen Gebäude, wo ſie wohnen, über dem Eſſen niedergemacht werden. Dazu läßt ſich Blödelin bereit finden, da ihm Chriemhilde als Lohn die ſchöne Wittwe Nudungs zur Gemahlinn verſpricht (Av. 31).

Fünfter Act. Schluß-Kataſtrophe, ungeheurer blutiger Durchbruch des Schickſals im entfeſſelten Sturme aller muſikaliſchen Kräfte. *Erſte Scene.* Großer Saal in Ezels Pallaſt. Die Nibelungen mit möglichſt großem ritterlichen Gefolge ſitzen zu Tiſch mit Ezel, Chriemhilde, Dieterich, Rüdiger und einer reichen Umgebung hunniſcher Großen. Man führt Chriemhildens Kind Ortlieb *) herein und eben iſt Chriemhilde und Ezel, Gunther,

*) Vor der Einheit der Zeit bedarf es keines ſo großen Reſpects, um ſich daran zu ſtoßen, daß ſeit dem dritten Acte Chriemhilde dem Ezel einen

(Gernot), Giſelher zärtlich liebkoſend mit ihm beſchäftigt, da erſcheint unter der Thür im Hintergrund eine ſchreckliche Geſtalt: es iſt Dankwart, unter deſſen Aufſicht die Knechte aßen; alle ſind erſchlagen, er allein hat ſich durchgehauen und tritt nun mit blankem, blutigem Schwerte, die ganze Rüſtung von Blut beronnen, unter die Thür; furchtbar erſchallt ſeine Stimme, indem er den Nibelungen das Ereigniß verkündet und ſie aufruft, ſchnell ſich zur Rache und Nothwehr zu erheben. Sogleich fährt Hagen auf, haut Chriemhildens Kind, ſeinen Hofmeiſter, Werbel und Swemmel nieder; ein Moment, und Alles iſt im wilden Handgemenge. Ezel und Chriemhilde flehen Dieterich um Schutz, dieſer, für ſeine Perſon entſchloſſen, neutral zu bleiben, ſpringt auf einen Tiſch, ſeine Stimme ſchallt „alſam ein Wiſandes-Horn“, er begehrt einen kurzen Waffenſtillſtand, um Ezel und Chriemhilden aus dem Saale zu führen, Gunther gewährt es ihm, er führt die Zitternden hinaus. Ihm ſchließt ſich Rüdiger mit Gefolge an, der weder für noch gegen die Nibelungen fechten kann, ohne ſein Gewiſſen zu verletzen. Kaum haben dieſe den Saal verlaſſen, ſo beginnt das Kampfgewühl von Neuem und ruht nicht, bis alle im Saale anweſenden Hunnen gefallen ſind. Es wird ſtille, die Nibelungen ruhen müde auf ihren Schilden. Dieſe ſchöne Gruppe der ruhenden, neuer Kämpfe gewärtigen Streiter muß ſich tiefer im Grunde des Saales ſammeln, wohin zuletzt der Kampf ſich um ſo mehr gedrängt hat, weil es zugleich galt, neue, herein-

---

Knaben geboren haben ſoll. Uebrigens kann die Oper von der boshaften Abſicht, womit Chriemhilde das Kind zur Tafel kommen läßt (Av. 31 v. 20.) abſehen. Das Kind wird eingeführt, um die Pauſe vor Dankwarts Eintritt zu füllen, und als erſtes Opfer von Hagens Kampfwuth.

bringende Schaaren abzuwehren und die Hunnen, die im Saale befindlich ſind und hinausdrängen, zurückzuhalten; ich mache aber darauf aufmerkſam, weil jetzt für einen Wechſel der Decoration der Vordergrund gewonnen werden muß.

Zweite Scene. Rüdigers rührender Kampf mit ſich, ſein Eintritt in den Streit, ſein Tod. Zunächſt einige Vorbemerkungen. Es verſteht ſich, daß das lang gedehnte, immer neu beginnende Getümmel phyſiſchen Kampfes nicht auf die Bühne gehört, und daß es auf wenige Haupt-Momente zu beſchränken iſt. Daher gibt die Oper nur Eine Scene des Kampfes in unmittelbarer Anſchauung, im vorhergehenden Auftritt; das Uebrige fordert eine andere Anordnung, welche ſo beſchaffen iſt, daß man nur von ferne den Lärm des Streites hört. Daher fällt Irings Kampf (Av. 36.) weg, und werden nur die weſentlichſten Auftritte hervorgehoben, Rüdigers Kampf, der Kampf von Dieterichs Mannen, Dieterichs Sieg über Hagen und Gunther. In der vorliegenden zweiten Scene nun hat die Decoration gewechſelt, und ſtellt wieder das Local von Act IV, Sc. 4 u. ff. dar. Das Gebäude, worin die Nibelungen wohnen und kämpfen, ſteht alſo im Hintergrund; eine Treppe führt in zwei Armen zu ſeinem Eingang, in dieſen dringen diejenigen ein, welche mit den Nibelungen ſtreiten wollen, und man hört das Klirren und Toſen des Streites wie aus einer Vorhalle, welche hinter dieſem Eingange angenommen wird. Die Nibelungen können ſich nicht in's Offene herauswagen, weil ſie ſonſt umzingelt und von der Uebermacht erdrückt würden.

Jetzt ſtehen ſie höhnend und herausfordernd auf der Treppe und unter den Fenſtern. Rüdiger erſcheint, Ezel und Chriem-

hilde beſtürmen ihn, zu fechten; jener mahnt an die Vaſallenpflicht, dieſe an das Act III, Sc. 5 gegebene Verſprechen, er dagegen beruft ſich auf ſeine Waffenbrüderſchaft, ſeine Verſchwägerung, ſeine Pflichten als Geleitsmann der Nibelungen von Bechlaren bis Hunnenland. Schrecklicher innerer Kampf des edlen Mannes, der im Liede Vater aller Tugende heißt, deſſen Herz »Tugende biert wie der junge Maie Bluomen«. Endlich ſiegt die ältere Pflicht, er iſt zum Streit entſchloſſen, ruft ſeine Mannen herbei, und die Arme auf den Schild geſtützt, eröffnet er jenes unendlich rührende Geſpräch mit den Nibelungen, deren Ton aus drohendem Trotze plötzlich in Weichheit übergeht, da ſie ſehen, daß ſie mit dem liebſten Freunde ſtreiten ſollen. Hier ſoll der tiefſte Ton deutſcher Innigkeit vernommen werden. Rüdiger wünſchte lieber todt zu ſein; ſie zeigen ihm die Geſchenke her, die er ihnen in Bechlaren gegeben, das Schwert, mit dem ſie nun ihn ſelber tödten ſollen u. ſ. w. Hagen zeigt den geſchenkten Schild, er iſt zerhauen, Rüdiger ſchenkt ihm jetzt ſeinen eigenen. Die rauhen Helden ſchämen ſich der Thränen nicht. Giſelher, der Verlobte ſeiner Tochter, mahnt ihn an dieß ſchöne Band, Rüdiger fleht ihn, nach ſeinem Tode nicht die Tochter die traurige Pflicht des Vaters entgelten zu laſſen. Hagen und Volker verſprechen noch, den Kampf mit ihm ſelbſt zu vermeiden. Jetzt ſtürzt ſich Rüdiger mit ſeinen Mannen in den Eingang des Hauſes. Man hört das Toſen des Kampfes. Dumpfes Stillſchweigen der Erwartung unter den Perſonen auf der Bühne. Nach einiger Zeit wird es ſtill. Rüdigers Leichnam wird aus dem Hauſe getragen, doch nicht ganz auf die Vorderbühne; denn die Nibelungen behalten ihn zurück. Unendlicher Klagegeſang ertönt. Auch ſeine Mannen ſind ſämmtlich erſchlagen.

Dritte Scene. Es iſt hier eine Veranlaſſung, die Decoration wieder zu wechſeln, welche zu benützen um ſo zweckmäßiger iſt, damit das Gemüth und die Sinne von dem Getöſe und den Schauerſcenen des wilderen Ausbruchs der Wuth ſich erholen und auf die letzten ſchrecklichſten Auftritte Kraft und Friſche ſammeln. Ein Burgzimmer; Dieterich, der Held der Beſonnenheit, berufen zum Werkzeug der letzten vollſtreckenden Gerechtigkeit, tritt auf. Man hört durch die offenen Fenſter die durchdringenden Laute der Klage um Rüdiger. Helferich tritt ein und meldet ihm die Urſache, Rüdigers Tod. Dieterich begreift ihn nicht, da Rüdiger neutral bleiben wollte, wie er ſelbſt. Er beſtellt ſeine Mannen, d. h. die auserleſenſten, Hildebrand und den wilden Wolfhart an ihrer Spitze, und trägt ihnen auf, zu fragen und Rüdigers Leichnam zu verlangen. Er verbeut ihnen aufs Strengſte den Streit, aber aus der aufgeregten Haltung Wolfharts erräth man leicht, daß die Kampfluſt ſich nicht bezwingen laſſen wird. Sie treten ab. Dieterich bleibt allein, gibt ſeinem Schmerz über dieſe ganze tragiſche Entwicklung, aber auch ſeinem Abſcheu über Chriemhildens wachſende Verwilderung Worte, und ſetzt ſich dann wartend an ein Fenſter. Man hört zuerſt erneuten Klagelaut von ferne, dann erneutes dumpfes Kampfgetöſe; Dieterich erkennt in jenem die Klage ſeiner Mannen um Rüdiger, aus dieſem ſchließt er nur, es müſſen neue Hunnenſchaaren in den Kampf geſchickt ſein. Nach einiger Zeit wird es ſtille. Durch das Fenſter ſieht man den Wiederſchein einer Feuersbrunſt am Horizont. Jetzt erſcheint wankend, ſich kaum aufrecht erhaltend, der greiſe, ſchwer verwundete Hildebrand, ſtellt ſich ſchweigend vor Dieterich, und dieſer fragt tropfenweiſe die Schreckensnachricht aus

ihm heraus, wie seine Mannen sich reizen ließen zum Kampfe und außer Hildebrand alle gefallen sind. („Was ihr habt der Lebenden, die seht ihr bei euch stahn, das bin ich Seelen-alleine, die andern, die sind todt"). Zugleich erzählt aber auch Hildebrand, daß, während noch der Streit dauerte und die Amelungen beinahe alle schon gefallen waren, die wilde Chriemhilde Feuer in das Haus werfen ließ, daß außer Gunther und Hagen alle Nibelungen theils erschlagen, theils verbrannt sind und diese beiden todesmüd vor dem Hause stehen. — So glaube ich die zur Schilderung von Chriemhildens wachsender Wuth unentbehrliche That, daß sie das Haus in Brand stecken läßt, aufnehmen zu können, ohne die ohnedieß überschwellende Masse der Scenen noch mehr zu häufen. — Dieterich beklagt in jener epischen Weise (Av. 38.) den Tod seiner Mannen. Die Musik muß den alterthümlichen, volksmäßigen Ton hier und überhaupt mit vollem Gefühl für diese uralt einfache Welt wiedergeben. Jetzt kann aber Dieterich nicht länger neutral bleiben, er läßt sich waffnen und geht ruhig entschlossen ab, die Strafe zu vollziehen.

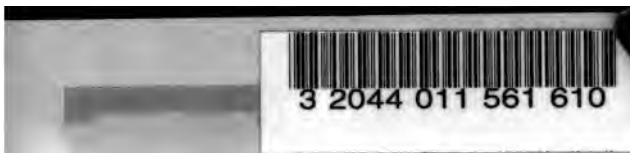
Vierte Scene. Die alte Decoration. Vor dem innen ausgebrannten, noch glostenden Hause stehen, auf ihre Schilde gestützt, zwischen Leichnamen, still und finster Gunther und Hagen. Dieterich in seiner ruhigen Größe tritt vor sie, fordert Rechenschaft, verspricht ihnen sicheres Geleite nach Hause, wenn sie sich ergeben, sie antworten groß und stolz, wie sollten sich zwei so kühne Männer ergeben, die noch so wehrlich gewaffnet vor dir stehen? (Av. 39, Str. 2275). Jetzt beginnt er den Kampf, der aber um so weniger zur Darstellung gebracht werden kann,

da er vom Schwert in einen Ringkampf übergeht. Im Augenblicke, wo dieſer Streit anfängt, wechſelt die Scene.

Fünfte Scene. Ein Kerker. Chriemhilde tritt ein. Hinter ihr Dieterich und Hildebrand, welche Hagen und Gunther gefeſſelt bringen. Dieterich hat es für Pflicht gehalten, ihr beide als die Mörder ihres Gemahls zu übergeben, aber er ermahnt ſie jetzt, die Gefangenen nicht unedel zu behandeln. Chriemhilde antwortet nicht. Zuerſt läßt ſie Gunther durch den Gefängnißwärter, der geöffnet hat, in einen andern Kerker abführen. Jetzt tritt ſie vor Hagen. Sie verlangt von ihm die Zurückgabe des Nibelungenhorts. Er erklärt feſt, er habe geſchworen, ſo lange einer ſeiner Herrn lebe, zu verſchweigen, wo er ihn verborgen. Sie geht ſchweigend ab, und kehrt nach kurzer Zeit zurück. Sie trägt das blutende Haupt des Bruders an den Haaren, ſie erſcheint kraß verſtört, zur Meduſe umgewandelt. Sie hält das Haupt dem Hagen unter die Augen. Er antwortet die großen Worte voll Gefühl des Schickſals: „du haſt es nach deinem Willen viel gar zu Ende bracht, und iſt auch Alles ergangen, als ich mir hatte gedacht; nun iſt von Burgonden der edele König todt, Giſelher der junge und auch Herr Gernot; den Schatz den weiß nun Niemand, als Gott und ich, der ſoll dir, Teufelinn, immer wohl verholen ſein“. Während Dieterich und Hildebrand vor Entſetzen noch ſtarr zurückſtehen, reißt ſie in einem Nu Sigfrieds Schwert dem Gefeſſelten, Wehrloſen von der Seite, und mit dem Ausruf, „ſo will ich doch behalten Sigfrieds Schwert“ u. ſ. w. (Av. 39, Str. 2309) ſtößt ſie ihn nieder. Jetzt bricht Dieterichs empörtes Gefühl des ſittlichen Maaßes in mächtigen Worten und Tönen aus und auf einen Wink

von seiner Hand haut Hildebrand die Chriemhilde nieder. Schluß: Ezel stürzt herbei, wirft sich klagend auf Chriemhilde; Dieterich beklagt die Helden und spricht in wenigen grossen Worten den blutigen Gang des Schicksals aus, das durch das Ganze gieng.

Dieß wäre denn ein schwacher Versuch von ganz ungeübter Hand, einen ungeheuren Stoff zu bewältigen. Unter allen Mängeln, die ich an diesem Versuche bemerke, ohne eine Abhilfe zu wissen, ist dieß der größte, daß Chriemhildens Rolle die Kraft nicht von Einer, sondern von zehn Kehlen fordert. Ich wollte nur keinen Moment auslassen, worin sie bedeutend ist. Freilich kommt mir jede Scene, worin sie nach diesem Schema auftritt, nicht nur bedeutend, sondern wesentlich und unentbehrlich vor. Doch nicht nur Chriemhildens Rolle, sondern die ganze Oper, dieß fällt sogleich in die Augen, würde nach diesem Plane übermäßig groß, und doch wüßte ich nichts wegzulassen, ohne eine Schönheit, ohne ein erklärendes Motiv zu opfern. Ein Geübterer als ich würde vielleicht dennoch Rath wissen. Sollte aber nicht zu helfen sein — und ich zweifle selbst daran —, so wäre es gar nicht unthunlich, die Oper in zwei Theile zu trennen und diese an zwei aufeinanderfolgenden Abenden aufzuführen. Der erste Theil würde die zwei ersten Acte umfassen und mit Sigfrieds Tod schließen, der die erste, zum Folgenden wieder als Exposition sich verhaltende, Katastrophe bildet. Rath würde gewiß auf diesem oder einem andern Wege werden; hätten wir nur erst die Hauptsache, den Componisten


3 2044 011 561 610

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

CANCELLED

MAY 1991

WIDENER

BOOK DUE

CANCELLED

MAY 2 - 1991